

ارسطو

هنر شاعری

بُوطِيقَا

DE POETICA

ترجمه و مقدمه و حواشی از

فتح‌الله مجتبائی

卷之四

四

四

四

四

四

四

四

四

四

四

四

نقد ادبی

تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب

نقد ادبی، تحقیقی است جامع و بی سابقه که در آن برای اولین بار اصول و قواعد کلی و مسائل و مباحث عمومی نقادی و سخن سنجی مورد بحث و بررسی واقع شده است.



نقد ادبی، تألیفی است دقیق و بدیع که در آن عقاید و آراء سخن سنجان ایران و عرب با آراء و تئوریهای نقادان فرنگی مقایسه و روشها و ارزشهای قدیم و جدید توضیح و تبیین شده است



نقد ادبی کتابی است که نه تنها برای ادیبان و سخن شناسان مطالعه آن ضروریست بلکه تمام کسانی که با شعر و ادب و زیباشناسی و هنر سر و کار دارند از مطالعه آن ناگزیرند

نقد ادبی بزودی از طرف بنگاه نشر اندیشه باطبع و کاغذ خوب انتشار خواهد یافت

۹۰ ریال



مه ۱۹۵۸

بنگاه نشر اندیشه

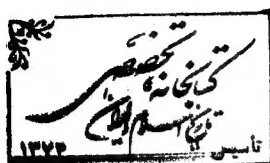
اردیبهشت ماه ۱۳۴۷

تهران - شاه آباد شماره ۸۱

هنر شاعری

بُوطِیْکَا

DE POETICA



ترجمه و مقدمه و حواشی از
فتح‌الله مجبانی

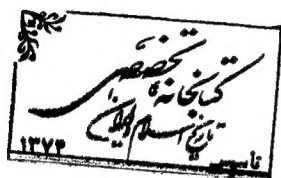


مه ۱۹۵۸

تهران - شاه آباد شماره ۸۱

اردیبهشت ماه ۱۳۳۷

اندیشه
ناشر برترین آثار ذوق و اندیشه بشری



چاپ این کتاب در ۱۵۰۰ نسخه روی کاغذ تحریر روسی در اردیبهشت ماه ۱۳۳۷ در چاپخانه
سپهر تهران پایان رسید .

این کتاب مربوط به اینجانب بوده، که به
کتابخانه دفتر انتشارات اسلامی
وایسته به جامعه مدرسین حوزه علمیه
قم واگذار شده، ولی چون در آنجا مورد
استفاده واقع نشد؛ به کتابخانه تاریخ
اسلام و ایران اهداء گردید.
محمد رضا فاکر



کتابخانه انتشارات اسلامی
دفتر انتشارات اسلامی
سجل ۹۰۶۹
تفصیل ۱۱۶
رویف ۴
شماره ۱۱

فهرست

- | | |
|----|--------------------------------------|
| ۱ | مقدمه مترجم |
| ۱ | شعرودرام در یونان |
| ۱۵ | سخن سنجی از آغاز تا زمان ارسطو |
| ۱۹ | کتاب شعرا ارسطو در معارف اسلامی |
| ۲۷ | تأثیر خطابه و شعرا ارسطو در علم بیان |
| ۲۹ | در باره این کتاب |
| ۳۳ | کتاب شعرا ارسطو در اروپا |
| ۳۷ | در باره این ترجمه |

۴۱

فصل اول

شعر و نقاشی و رقص و موسیقی از انواع تقلیداند . فرق آنها در وسیله تقلید و موضوع تقلید و طریقه تقلید است . وسیله تقلید در شعر وزن و آهنگ و سخن است ، خواه باهم و خواه جداگانه بکار روند . انواع شعر بر حسب وسیله تقلید .

۴۷

فصل دوم

انواع شعر بر حسب موضوع تقلید . در شعر موضوع مورد تقلید را یا بهتر از اصل و یا بدتر از آن نمایش می دهند . فرق میان تراژدی و کمدی بر همین پایه است .

۵۰

فصل سوم

انواع شعر بر حسب طریقه تقلید . شعر یا بصورت داستان و روایت است و یا در صحنه نمایش بعمل درمی آید . بحثی درباره اصل و منشاء درام .

۵۴

فصل چهارم

اصل و منشاء شعر و مراحل تکامل آن . پیدایش شعر بسته به دو علت است و هر دو علت در طبیعت و نهاد آدمی است : یکی غریزه تقلید و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ . کیفیت پیدایش تراژدی و کمدی - مراحل تکامل تراژدی .

۶۲

فصل پنجم

تعریف کمدی - مقایسه بین تراژدی و حماسه .

۶۷

فصل ششم

تعریف تراژدی - اجزاء ششگانه آن

۷۶

فصل هفتم

داستان باید کامل ، تمام و دارای طول معین باشد

۸۰

فصل هشتم

وحدت داستان غیر از وحدت قهرمان است و به وحدت عمل بستگی دارد . اجزاء داستان باید همگی بیکدیگر بسته و پیوسته باشند :

۸۳

فصل نهم

فرق میان شعر و تاریخ - شعر بیان کلیات است و تاریخ شرح جزئیات . وقایع داستان باید بر حسب احتمال و ضرورت بیکدیگر مربوط و پیوسته باشند .

۸۹

فصل دهم

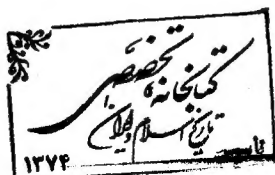
داستانهای ساده و پیچیده .

۹۱

فصل یازدهم

تغییرات ناکهانی - شناسائی - فاجعه .

۹۵



فصل دوازدهم

اجزاء تراژدی از حیث کمیت .

۹۸

فصل سیزدهم

چگونگی ترکیب وقایع و شرایط قهرمان داستان برای ایجاد تأثیر تراژیک .

۱۰۳

فصل چهاردهم

لذت تراژیک در برانگیختن ترس و رحم است . ترس و رحم را باید از طریق وقایع داستان ایجاد کرد، نه با صحنه‌سازیهای نمایش .

۱۱۰

فصل پانزدهم

اخلاق - اخلاق مظهر اراده است - اصل احتمال و ضرورت در مورد اخلاق - دخالت خدایان .

۱۱۶

فصل شانزدهم

شناسائی و انواع آن

۱۲۲

فصل هفدهم

تراژدی را چگونه باید نوشت .

۱۲۷

فصل هیجدهم

گره افکنی و گره گشائی - انواع تراژدی - داستان حماسی را نمی‌توان از آغاز تا انجام در یک تراژدی آورد . فرودستان را باید بمنزله یکی از بازیگران دانست و در عمل دخالت داد .

۱۳۳

فصل نوزدهم

فکرو گفتار در تراژدی

۱۳۵

فصل بیستم

بحث کلی درباره گفتار - تجزیه گفتار - تعریف اجزاء آن .

۱۴۲

فصل بیست و یکم

اسم ساده و مضاعف - انواع مجاز

۱۵۲

فصل بیست و دوم

گفتار باید روشن و واضح و در عین حال از ابتدال و رکاکت بدور باشد . اهمیت مجاز و استعاره .

۱۶۱

فصل بیست و سوم

شعر حماسی از لحاظ وحدت با تراژدی یکی است و از تاریخ جداست

۱۶۴

فصل بیست و چهارم

حماسه - و انواع آن . وزن متناسب با اشعار حماسی . فرق بین حماسه و تراژدی .

۱۷۲

فصل بیست و پنجم

خرده گیرهای نقادان و جواب هر يك . معیاری که ارزش و درستی شعر را می سنجد جز معیاری است که در سیاست بکار می رود . حقیقت در شعر از حقیقت واقع جداست .

۱۸۷

فصل بیست و ششم

تراژدی بر تراست یا حماسه ؟ عیبهایی که بر تراژدی می گیرند به ذات آن مربوط نیست . برتری تراژدی بر حماسه .

۱۹۵

ضمیمه

۱۹۷

فهرست اعلام و اصطلاحات و شرح بعضی از آنها
مهمترین چاپ ها ، ترجمه ها و تفاسیر شعر ارسطو ،

۲۲۵

از رنسانس تا آغاز قرن بیستم

۲۲۸

مآخذ و منابع

مقدمه مترجم

شعر و درام دریونان

تمدن امروز جهان دریونان آغاز شد، در آنجا پرورش یافت و در همان سرزمین بثمر رسید. یونانیان، اصول و مبانی فرهنگ خود را از مصر و کلد و آشور و بابل و ایران وام گرفتند، لکن در اندک مدتی، بیاری ذوق سرشار و فکر توانای خویش، چنان وسعت و عظمتی بدان بخشیدند که هنوز، پس از دوهزار و چند صد سال، ما از آن بی نیاز نیستیم. تمام جنبه‌های عالی تمدن بشری در این کشور باوج عظمت و کمال خود رسید. هنوز «همر»^۱ بزرگترین شاعر حماسه سرای جهان است. «اسخلوس»^۲ و «سوفکلس»^۳ و «اورپیدس»^۴ در جهان هنر، بیمانند اند. هیچ اندیشه‌ای در وسعت و توانائی از افکار سقراط و افلاطون و ارسطو نگذشته است. دانش و هنر یونان، همچون مشعل تابناکی است که هر چه از مادور تر شود، بزرگتر و پر شکوه تر جلوه می‌کند و روشنی بیشتری بخشد. این ملت هوشیار نخستین بار آزادی و آزاد زیستن را شناخت و به ارزش علم پی برد.

همه شعب علوم و انواع هنرها، از ذوق و اندیشه این مردم سرچشمه می‌گیرد و آنچه را که ما امروز بنام طبیعیات و ریاضیات و نجوم و طب و فلسفه و تاریخ و سیاست و اخلاق و بلاغت و نقد الشعر و جمال شناسی می‌شناسیم،

۱ - Homer

۲ - AEschylus

۳ - Sophocles

۴ - Euripides

نخست در این سرزمین مورد تحقیق قرار گرفت. در حجاری و معماری، در نقاشی و مجسمه سازی و در شعر و درام، ذوق سرشار و قریحه توانای این مردم آثاری بوجود آورده است که مظهر کمال نبوغ و عظمت انسانی است و شاید جهان هرگز نظایر آن را نبیند.

بحث درباره تمدن و فرهنگ یونان قدیم، و بررسی جنبه های مختلف آن، از حوصله این مقدمه خارج است و ما از اوضاع علمی و سیاسی آن ذکر می بینیم و تنها بشرح مختصری از ادبیات منظوم و چگونگی پیدایش درام در آن سرزمین، اکتفا می کنیم.

نخست باید دانست که یونانیان نیز، مانند سایر ملل باستانی، درباره امور طبیعی تصویری داشتند و هر یک از آثار طبیعت را خدائی می دانستند. ولی رفته رفته، پس از زمانی دراز، برای هر یک از این آثار، جداگانه خدائی فرض کردند و آنان را منشاء خیر و شر و عامل همه امور جهان دانستند. این خدایان صفات و حوائج و افسانیهات بشری را بصورتی شدیدتر دارا بودند و معمولاً بشکل انسان، ولی زیبا تر و توانا تر، نمایش داده میشدند. یونانیان بنا بر اعتقادات خود آنانرا می پرستیدند و برای جلب مهر و لطف، یا رفع خشم و آزار ایشان قربانی میدادند و آداب و مراسم مخصوصی را بجا می آوردند.

این خدایان، مانند آدمیان، بخوردن و آشامیدن نیاز داشتند و همسر اختیار می کردند و فرزند می آوردند و چون مارنچ و شادی داشتند ولی با این تفاوت که درقبال زندگی کوتاه و فنا پذیر انسانی، خدایان برای همیشه زنده و جاوید بودند.

این خدایان گاه باهم بجنگ و ستیز برمیخواستند و گاه در کارهای آدمیان دخالت میکردند. در این میان نیمه خدایانی نیز بودند، که کار گزاران و فرمان برداران خدایان محسوب میشدند.

ذوق خلاق و قدرت تخیل مردم یونان، از رفتار این خدایان نسبت به یکدیگر و از دخالت ایشان در سرنوشت آدمیان، افسانه های شگفت و داستانهای پرمعنی بسیار ساخت و شعرا و هنرمندان آن سرزمین، از آن الهام گرفتند و مبنای کار خود را بر آن افسانه ها قرار دادند. عالیترین معاریها و

حجاریها، در معابد این خدایان یافته میشد، زیباترین مجسمه‌ها به آنان تعلق داشت و هیچ چکامه و شعور سرودی نبود، که خدائی را نستاید.

در همه داستانهای که از آن دوره باقی مانده است، «اودوسیا»^۱، «ایلیاد»^۲ و نمایشنامه‌های «اسخلوس»، «سوفکلس» و «اورپیدس»، دخالت خدایان و دست توانای ایشان در میان است. از این‌روی شعر و هنر یونان را از میثولوژی^۳ آن نمی‌توان جدا دانست. قدیم‌ترین اثری که از آن دوران برجای مانده است دو اثر منظوم است بنام «ایلیاد» و «اودوسیا»، که از همان ایام تصنیف آنرا به «همر» نسبت میدادند. درباره هویت این مرد، اطلاع صحیح و دقیقی در دست نیست و تاریخ زندگانی او را در حدود قرن دهم پیش از میلاد حدس می‌زنند و اینکه آیا این دو منظومه را یک شاعر سروده است، یا آنکه چند شاعر در زمانهای مختلف آنرا تصنیف کرده‌اند، نیز تردید بسیار شده است. ولی میدانیم که این اشعار را راویان در مجالس و مجامع میخوانده و سینه بسینه، از دوره‌ای بدوره دیگر، نقل می‌داده‌اند، تا آنکه در قرن ششم «پسیس ترائوس»^۴ زمامدار هنر و دست‌و‌دانش پرور آن دست‌ور داد که اشعار هم‌راست و نوشته آنرا نگاهداری کنند.

از هنرمندی و قدرتی که در «ایلیاد» و «اودوسیا» بکار رفته است معلوم میشود که این دو منظومه بزرگ از سنتهای ادبی کهن و تکامل یافته‌ای سرچشمه گرفته است و بهیچوجه نخستین اثر هنری یک مات نمی‌تواند بود. از این روی شك نیست که پیش از هنر نیز سرایندگان دیگری در این سرزمین میزیسته‌اند که آثارشان برجای نمانده است.

پس از «همر»، نام شعرای بسیاری را ذکر میکنند که از ایشان چیزی باقی نمانده و در این میان شاعری بنام «هسیود»^۵ را میشناسیم که در حدود قرن هشتم می‌زیسته و منظومه‌ای بنام «کارها و روزها» از او در دست است. این منظومه اثری است اخلاقی و مردمان را بکار و کوشش تشویق می‌کند. دو قطعه شعر دیگر نیز به او نسبت می‌دهند که یکی «اصل خدایان» و دیگری «سپر هرakلس» نام دارد.

۱ - Odysssea

۲ - Iliada

۳ - Mithologie

۴ - Pisistratus

۵ - Hesiod

در قرن هفتم و ششم پیش از میلاد نوع دیگری از شعر ابداع شد که «مرثیه‌ای» یا «Elegiac» نام گرفت و امروز قطعات زیادی از اینگونه شعر در دست است، ولی معلوم نیست که چرا آنرا شعر «مرثیه‌ای» خوانده اند. «Elegeia» در زبان یونانی بمعنی زاری کردن و مرثیه خواندن است لکن هیچیک از این اشعار (لااقل از آنچه که امروز در دست است) نوحه و مرثیه نیست.

نخستین شاعر این مکتب، «کالینوس»^۱ از اهالی «افه‌سوس»^۲ (که در قرن هفتم می‌زیسته و از اشعار او قطعاتی باقی مانده است)، و معاصر او، تور تائیموس^۳ از اهالی اسپارت، درباره جنگ و میهن پرستی شعر میسروده‌اند، «ومیم نرموس»^۴ از عشق سخن میگفته، و «تئوگنیس»^۵ از اهالی مکارا، عشق و مردانگی و دلیری و سلحشوری را موضوع قرار میداده است.

شعر «ایمبیک» «Iambique» که بنا بر گفته ارسطو منشاء تراژدی است و بخش‌هایی که بافتخار «دیونوسوس»^۶ (خدای شراب و باده گساری) برپا میشده اختصاص داشته است، در این دوره بصورتی مستقل درآمد. وزن این شعر با محاوره روزانه مردم تناسب بسیار داشت و از این روی بتوصیف زندگی روزانه مردم میپرداخت و کارهای عادی و معمولی را موضوع قرار میداد. از شعرای مشهور این مکتب یکی «ارخیلوخوس»^۷ بود که در قرن هفتم می‌زیست و دیگری «هیپوناکس»^۸ نام داشت.

این دو شاعر، از بزرگترین هجوسرایان یونان باستان بشمار میرفتند. از «سمونیدس»^۹ منظومه جالبی برجای مانده است که زنان را مورد هجو قرار داده، شرح میدهد که چگونه از ترکیب چند حیوان ماده، زن خلق شد اشعار غنائی Lyric چنانکه از اسم آن برمیآید (Lyra = چنگ) سروده‌هایی بوده است که با چنگ و آواز خوانده میشده و بیشتر حالات عاشقانه و احساسات درونی شاعر را بیان میکرده است.

از این نوع اشعار قطعات تمام و ناقص بسیار بجای مانده است که غایت

۱ - Callinus

۲ - Ephesus

۳ - Tyrtaeus

۴ - Mimnermus

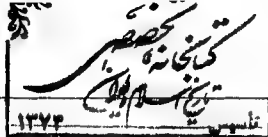
۵ - Theognis

۶ - Dionysus

۷ - Archilochos

۸ - Hipponax

۹ - Semonides



لطف و زیبایی را در آنها میتوان یافت. «سافو»^۱ بزرگترین شاعره غزلسرای جهان، «آناکرون»^۲، «آلکائوس»^۳ و «پینداروس»^۴ از شعرای این دوره اند.

در قرن پنجم پیش از میلاد، درام یونان (کمدی و تراژدی) باوج عظمت خود رسید. درباره پیدایش تراژدی و مراحل تکامل آن سخن گفته ایم (ر.ک. تراژدی- ضمیمه آخر کتاب). واینسک به چگونگی وضع آن در قرن پنجم اشاره ای میکنیم.

در جشنهای مخصوص «دیونوسوس» (خدای شراب و بادیه گساری) که در هر بهار برپا میشد، هر شاعر تراژدی نویس، سه تراژدی و یک درام «ساتیریک»^۵ به هیئت قضاوت تقدیم میکرد، و در پایان جشن به بهترین نمایشنامه جازه ای داده میشد. مخارج جشن و ترتیب نمایشها برعهده متمولین شهر بود و قضاتی که بهترین نمایشنامه هارا انتخاب و برنده جایزه را تعیین میکردند، نیز از طرف عموم مردم باید معین شوند. محل نمایش معمولاً دامنه کوهی بود که میان آن فرو رفته باشد و سینه کوه را پله پله میکردند تا تماشاچیان بر آن بنشینند، و در پایین دامنه کوه زمین مسطحی را بیابازبگران و گروه خوانندگان Choros اختصاص میدادند.

عهده ای که برای تماشای نمایش در این محل گرد میآمدند، معمولاً از بیست هزار تجاوز میکرد و از این روی بازیگران ناچار بودند که به اقتضای نقشی که برعهده دارند «ماسک»^۶ برچهره بزنند و کفشهای مخصوصی برپای کنند تا از دور بهتر دیده شوند و برای آنکه صدایشان بهمه تماشاگران برسد لوله های ناقل صوت بکار میبردند.

در برابر تماشاگران، صحنه ای بشکل ایوان ساخته شده بود که سقف داشت و در پشت آن دستگاهی قرارداده بودند که بدانوسیله هر گاه لازم میشد خدائی را از دریاچه فوقانی به صحنه نمایش وارد میکردند. و به همین در کف صحنه نیز دریاچه ای موجود بود که ارواح مردگان را از آن بروی صحنه میآوردند و گروه خوانندگان نیز از معبری که در دو طرف این صحنه بود، بمحل مخصوص خود وارد میشدند.

۱- Sappho

۲- Anacron

۳- Alcaeus

۴- Pindaros

۵- Satyrique

۶- Masque

در قرن پنجم پیش از میلاد، چنانکه گفتیم درام یونان باوج عظمت و اعتلای خود رسید و چهارتن از بزرگترین درام نویسان جهان، اسخلوس، سوفکلس اورپیدس و آریستفانس^۱، در این دوره بوجود آمدند.

اسخلوس هفتاد تراژدی نوشت، سوفکلس یکصد و سیزده، و اورپیدس نیز نود و دو نمایشنامه تراژیک پدید آورد. ولی از اینهمه امروز، فقط هفت تراژدی از اسخلوس، هفت تراژدی از سوفکلس و هیچده تراژدی از اورپیدس باقی مانده است.

از این میان سوفکلس محبوبیت و قدر و منزلت بیشتری داشته است، زیرا که وی در مسابقات عمومی، بیست بار برندهٔ جایزه شد، در صورتیکه اسخلوس سیزده بار و اورپیدس فقط پنج بار باخذ جایزه نائل گردید و از آثاری که از این سه شاعر باقی مانده است، بخوبی می توان یافت که ذوق هنری در مردم یونان باستان تاچه پایه بوده است.

دوران کمال و اعتلای کمدی نیز در همین زمان بود. کیفیت پیدایش و مراحل تکامل این نوع نمایش، چنانکه باید روشن نیست، زیرا از قراریکه ارسطو میگوید بمراحل اولیه آن توجهی نشده است. شاید این نوع شعر نیز از شوخیها و مسخرگیهای جشنهای دیونوسوس سرچشمه گرفته باشد و یا شاید چنانکه ارسطو معتقد است سرودهای فالیک^۲ (ر.ک. ضمیمه آخر کتاب) را بتوان منشاء آن دانست.

بهر حال فقط در قرن ششم و پنجم اشخاصی چون «سوساریون»^۳ مگاری و «اپیخارموس»^۴ سیسیلی و «کراتینوس»^۵ و «اوپولیس»^۶ نمایش داستانهای مضحک پرداختند و از سال ۴۸۶، کمدی نیز جزء مراسم جشن دیونوسوس قرار گرفت.

نخستین شاعر کمدی نویسی که در این جشنها شرکت جست «پلاتون»^۷ نام داشت، که ۲۸ نمایشنامه کمدیک نوشت، اما بزرگترین شاعر کمدی نویس یونان «آریستوفانس» بود که در سال ۴۲۷ باین عنوان شناخته شد و تا پایان

۱ - Aristophanes

۲ - Phallicque

۳ - Susarion

۴ - Epicharmos

۵ - Cratinus

۶ - Eupolis

۷ - Platon

عمر خویش (۳۸۵) این مقام را حفظ کرد. آریستوفانس بیش از چهل نمایشنامه نوشت ولی اکنون بیش از یازده کمدی از او باقی نمانده است. این کمدیها تنها داستانهای مضحک و خنده آور نیستند. آریستوفانس میخواسته است که باینوسیله اوضاع اجتماعی و عقاید و افکار زمان خود و پستیها و زشتیهای بشریت را مورد انتقاد قرار دهد و مردمان را نسبت به امور جاری زندگی بشکرت و تأمل وادارد.

باری، باید دانست که شعرو هنر یونان، گرچه در قرون بعد عظمت و برومندی خود را ازدست داد، لکن یکسره نابود نشد و باز شعرا و هنرمندانی چون «مناندر»^۱ کمدی نویس و «تئو کریتوس»^۲ و «کالیماخوس»^۳ شاعر و «آپولونیوس»^۴ حماسه سرا در آن سرزمین پیدا شدند و آثاری از خود به وجود آوردند، ولی رفته رفته، این آتش مقدس در میان آن مردم فرو نشست و از فروغ و تابندگی نخستین بازماند.

مقصود ما از ذکر این مقدمه، تنها آن نبود که اوضاع هنری و ادبی یونان باستان را شرح، و مقام ذوقیات و معنویات را در بین آن مردم نشان دهیم، بلکه بیشتر میخواستیم بگوئیم که چون هنر و ادب در میان ملتی به آن حد عظمت و وسعت رسید، و ذوق و تشخیص مردم تا آن پایه ترقی یافت، انتقاد هنری نیز طبعاً بجای میآید و آثار ذوقی هنرمندان مورد بحث و سنجش و تجزیه و تحلیل قرار میگیرد.

اینک در پی آنچه که گفتیم، از آغاز سخن سنجی در یونان قدیم، نیز باختصار شرحی بیان می کنیم.

«سنخن سنجی، از آغاز، تا زمان ارسطو»

پیش از ارسطو، در یونان قدیم، سخن سنجی بمفهوم امروزی آن، وجود نداشت و حتی فیلسوفی چون افلاطون، میان صنایع مفیده و هنرهای زیبا، بسختی فرق میگذاشت.

۱- Menander

۲- Theocritus

۳- Callimachos

۴- Appolonios

ولی با وجود این، از همان آغاز، شرای یونان در ضمن اشعار خود بشعروهنروامور مربوط به آن اشاراتی کرده‌اند. «همر» در «ایلیاد» (سرود دوم ۴۸۴-۴۹۳) خدایان را سرچشمه الهام میداند و در همان منظومه (سرود سوم ۲۰۳-۲۲۴) سخن گفتن «منلائوس»^۱ و «اودوسئوس»^۲ را با یکدیگر می‌سنجد. در قرنهاى بعد «سیمونیدس»^۳ شعر و نقاشی را باهم مقایسه میکند و میگوید:

«نقاشی، شعریست، و شعر، نقاشی گویا است» و به‌همین، در اشعار دیگر شرای قرن هفتم و ششم یونان از اینگونه اشارات کوتاه و نکات کوچک که صورت ساده و ابتدائی سخن‌سنجی را می‌سازند، بسیار میتوان یافت، ولی بطوریکه از گفته‌های افلاطون و ارسطو برمیآید، در قرون پنجم و چهارم، اشخاصی بوده‌اند که کارشان انتقاد شعر و عیبگیری بر شعراء بوده است و ارسطو در کتاب شعر، چندین بار از آنان سخن به‌یاد می‌آورد.

از قرن ششم، بین شعراء و فلاسفه اختلاف نظرهایی دیده میشود. «گزنفانس»^۴ فیلسوف قرن ششم، «همر» و «هسیود»^۵ را، از اینکه بخدایان دزدی و زنا نسبت داده‌اند، ملامت میکند. «هراکلیتوس»^۶ (۵۴۰-۴۷۵) شاعری را که گفته است: «ای کاش جنگ از میان آدمیان و خدایان برمی‌خاست» منع میکند، زیرا بعقیده وی، وجود یعنی شدن، و شدن نتیجه جنگ و برخورد اضداد است. از اینجاست که افلاطون در جمهوری (فصل ۱۰-۶۰۷) میگوید: «دشمنی میان شعر و فلسفه سابقه‌ای کهن دارد.» افلاطون خود نیز یکی از بزرگترین دشمنان شعراست و شاعران را یکسره از مدینه فاضله خود بیرون میراند.

از سوی دیگر فیثاغورس^۷ فیلسوف قرن ششم، درباره موسیقی به تحقیق پرداخت و گفت که نغمه‌های موسیقی تقلید آوازی است که کرات در گردش خود ایجاد میکنند. بعقیده او کرات سماوی با فاصله‌های معین گرد یکدیگر می‌گردند و از گردش آنها آوازی پدید می‌آید که روح عالم است و گوش ما

- | | | |
|---------------|---------------|--------------|
| ۱- Menelaus | ۲- Odysseus | ۳- Simonides |
| ۴- Xenophanos | ۵- Hesiod | |
| ۶- Heraclitus | ۷- Pythagoras | |

آنها نمیشوند، زیرا که ما به آنها خو گرفته ایم، ولی روح آدمی، که خود جزئی از روح عالم است و قطره ای از همان دریاست، بحکم آنکه «آشنا داند صدای آشنا» از تقلید آن لذت میبرد.

در اینجا اولین بار لفظ «تقلید» Mimesis در تعریف یکی از هنرهای بکار رفته و برای لذتی که از آن پدید میآید علتی بیان شده است. باید دانست که سوفسطائیان نیز در پیدایش علم بیان و نقد ادبی تأثیر بسیار داشته اند، زیرا برای بحث ها و مجادلات خود ناچار بودند که در استعمال الفاظ و در معانی کلمات دقیق شوند و سخن گفتن را تحت قواعد معینی درآورند.

در اواخر قرن پنجم و اوایل قرن چهارم، «آریستوفانس» شاعر کمدی نویس بزرگ آتن، با قلم تند و توانای خود به انتقاد اوضاع اجتماعی یونان پرداخت و بعضی از معاصرین خویش را مورد هجو قرار داد. وی در این کمدیها گاهی از شعراء و نویسندگان آن زمان سخن میآورد و درباره آثار ایشان نکاتی کنایه آمیز و در عین حال دقیق، بیان میکند.

ولی انتقاد هنری بمعنی صحیح آن، برای اولین بار در جهان، در قرن چهارم پیش از میلاد، بوسیله ارسطو بنیاد گذاری شد. هر چند که افلاطون استاد ارسطو، درباره شعر و هنر، سخن بسیار گفته است و در این زمینه دارای عقاید خاصی است ولی پذیرفتن آنها با عقل سلیم سازگار نیست و بسایه همه آثار افلاطون مورد مطالعه قرار گیرد تا بر عقاید و نظریات وی در این باب آگاهی حاصل شود.

افلاطون درباره اصل و منشاء هنر، هیچ بحث و تحقیق نمی کند و به افسانه «پرومیتوس» (ر.ک. ضمیمه آخر کتاب)، و اینکه وی آتش و فنون خدایان را دزدید و به آدمیان داد، (رساله پروتاگوراس ۳۲۰)، خود را قانع می سازد افلاطون شعر را گمراه کننده اجتماع و مضر و خطرناک می داند و شاعران را دروغگوی و لافزن می شمارد. در نظر او، شعر تقلید سطحی و ظاهری و کورکورانه طبیعت است و هیچگونه ارزش و مقامی ندارد.

ولی ارسطو، بادقت و ذکاوت بی نظیری که خاص خود اوست در اصل و

منشاء و کیفیت پیدایش شعر بحث می کند و انواع آنرا از یکدیگر مجزای سازد و خصوصیات و عناصر تشکیل دهنده هر نوع را معلوم می دارد. ارسطو در اینکه وجود شعر برای اجتماع لازم است یا نه، بحث پیچیده نمی کند. در نظر او، همانطور که تشکیل اجتماع خاصیتی است که در طبیعت و نهاد آدمی است، بر همان وجه قوه خلق و ابداع آثار هنری نیز از ذوق و روح آدمی سرچشمه می گیرد و جلو گرفتن از آن کاری است عبث و بدان ماند که انسان را از تشکیل اجتماع منع کنند.

ارسطو، اولین کسی است که در باره شعر و هنر رساله ای جداگانه نوشت و در آن اعتراضات افلاطون را یک بیک پاسخ داد. چون مادر حواشی این کتاب و ضمیمه آخر آن به برخی از این موارد اشاره کرده ایم، لذا در اینجا از ذکر آنها خودداری می شود. (ر.ک. تقلید - تزکیه)

بعضی معتقدند که مقصود ارسطو از نگارش این رساله تنها رد عقاید افلاطون در باره شعر است؛ لکن باید دانست که فیلسوف بزرگ و ژرف اندیشه ای چون ارسطو، که در هر زمینه ای وارد شده و همه فعالیت های ذهن آدمی را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده است، شک نیست که شعر و هنر را نیز، که عالیت ترین اثر ذوق و روح انسانی است و در زمان وی و پیش از وی به آن پایه عظمت و اهمیت رسیده بود، نادیده نمی توانست گرفت.

در نظر ارسطو، غایت هنر، ایجاد لذت روحی و معنوی است و اینگونه لذت وسیله رسیدن به سعادت است و سعادت نیز خود غایت زندگی است. (ر.ک. ضمیمه آخر کتاب - تزکیه) - پس در نظر ارسطو، شعر و هنر ارزش و مقامی بس بلند دارد و از همین روی بود که چون در سال ۳۴۳ به استادی اسکندر انتخاب شد، نخست اشعار همد و آثار دیگر شاعران بزرگ را بوی تعلیم داد.

ارسطو میخواست که ذوق و قوه تشخیص مردم یونان را پرورش دهد و آنان را در درک زیبایی و شناختن رموز هنر یاری و راهبری کند و در این زمینه آثار و تألیفات بسیاری بوجود آورد ولی امروز از آن جمله، جز همین کتاب شعر چیزی باقی نمانده است، و آن نیز، چنانکه در صفحات آینده خواهیم دید ناقص و ناتمام بدست ما رسیده است.

از دیگر تألیفات ارسطو در زمینه نقد ادبی که سطوری از آنها باقی است، میتوان رساله‌های زیر را یاد کرد: «مشکلات شعرهمر»، «دستورات نمایش»، «برندگان مسابقات پوتیک». «برندگان مسابقات دیونوسوس» و از چند رساله دیگر نیز فقط نامی بمانده است: «شعرای معاصر»، «برندگان مسابقات الپیاد»، «مشکلات شعر هسیود» «مشکلات اشعار آرخیلوخوس و اورپیدس و خویریلوس»، «درباره تراژدی». ولی از این میان، آنچه که بیش از همه قدانش مایه تأسف است، رساله «درباره شعراء» اوست، که چندسطری از آن در دست است.

کتاب شعر ارسطو در معارف اسلامی

روابط معنوی و فرهنگی و مبادله علوم و صنایع بین شرق و غرب از زمانهای بسیار قدیم برقرار بوده و در هر دوره و حوادثی چون جنگهای ایران و یونان و لشکرکشی اسکندر بخاور زمین این پیوند را استوارتر می ساخته است.

پس از مرگ اسکندر فلسفه و علوم یونانی به اسکندریه انتقال یافت و در آنجا به تشویق بطالسه، علماء و دانشمندان یونانی گرد آمدند و به تحقیق و تتبع پرداختند و دیری نگذشت که چندین مدرسه و کتابخانه و رسدخانه در آن حوزه برپا شد. از بزرگانی که به حوزه علمی اسکندریه تعلق دارند، می توان نام «اقلیدس» و «ارشمیدس» و «بطليموس» (صاحب کتاب المجسطی) و «جالینوس» را ذکر کرد. ولی باید دانست که در این دوره فلسفه از حدود عقاید فیثاغورس و افلاطون و ارسطو تجاوز نکرد و فقط در قرن سوم میلادی مسلک نوافلاطونی پیداشد که تاحدی استقلال داشت و بعدها در افکار و عقاید مردم شرق مؤثر واقع شد. حوزه علمی اسکندریه در قرن هفتم میلادی، یعنی پس از تسلط مسلمانان بر مصر از رونق افتاد و آنطاکیه شام مرکز علم و فلسفه گردید و دیری نگذشت که مسلمانان پرچم دار فرهنگ و تمدن جهان شدند.

اعراب در آغاز اسلام، جز قرآن هیچ کتابی را نمی خواندند و تا اواخر

سلطنت بنی امیه از علم و حکمت بی خبر بودند ولی خلفای عباسی همگی از مشوقین علم و فرهنگ بودند و در این دوره یک نهضت بزرگ علمی و فرهنگی در ممالک اسلامی بوجود آمد.

مترجمین بزرگ، که غالباً از ایرانیان و سریانیان مسیحی بودند، زوبه بغداد نهادند و در حمایت خلفای دانش پرور عباسی به ترجمه آثار علمی و فلسفی، از زبانهای یونانی و سریانی عبری، مشغول شدند. باید دانست که سریانیها از قرون اولیه مسیحیت بزبان یونانی آشنائی داشتند و در صوامع و دیرهای سوریه و بین النهرین از آثار فلسفی یونان ترجمه هائی تهیه کرده، و چون در مناقشات دینی خود به بحث و استدلال نیاز داشتند بامنطق ارسطو نیز آشنائی یافته بودند.

این گروه در این موقع واسطه انتقال فرهنگ و علوم یونان بدنای اسلام شدند و با وجود آنکه به اسلام ایمان نیاورده بودند در دربار خلفا چنان قدر و منزلتی یافتند که مثلاً حنین بن اسحق در ازاء هر کتابی که عبری ترجمه می کرد، هموزن آن از مأمون طلسمی گرفت. از بزرگترین مترجمین این دوره می توان ابن البطریق (معاصر مأمون) و حنین بن اسحق (متوفی ۲۶۴هـ) و پسرش اسحق بن حنین (متوفی ۲۹۸هـ) و ثابت بن قرة (متوفی ۲۸۸هـ) و ابوبشر متی بن یونس (متوفی ۳۲۸هـ) و ابوزکریا یحیی بن عدی (متوفی ۳۶۴هـ) را نام برد.

دراوئل امر مترجمین به نقل کتب مربوط به طب و نجوم پرداخته بودند لکن در دوره های بعد، خصوصاً هنگامی که کارفرقه معتزله بالا گرفت، آثار فلسفی خاصه منطق ارسطو مورد توجه قرار گرفت و دانشمندان سریانی و عرب به ترجمه و شرح آن پرداختند.

ارسطو منطقیات خود را درشش رساله جمع کرد و آنرا «ارگانون» (Organon) نام گذارد. آن شش رساله بترتیب از این قرار است: مقولات یا غاطیغوریاس (Categories)، تعبیرات یا باری ارمینیاس (Peri hermeneias)، تحلیل قیاس یا آنالوطیقا (Analytique)، برهان یا آنالوطیقای ثانی، جدل یا طویقا (Topique) مغالطه یا سوفسطیقا (Sophistique) - در قرن سوم بعد از میلاد، فرفور یوس (Prophyrios) فیلسوف نوافلاطونی برشش رساله

ارسطو مقدمه‌ای نوشت و آنرا Isagoge نام نهاد که نزد دانشمندان اسلامی به «ایساغوجی» یا «المدخل» معروف است. سپس شارحین و مفسرین، دو رساله دیگر ارسطو را، که یکی درباره خطابه است (بنام ریطوریکا - Rhetorique) و دیگری درباره شعر، (بنام بوطیقا Poetique)، به شش رساله فوق اضافه کردند و برهان و جدل و سفسطه و خطابه و شعر را «صنایع خمه» نامیدند.

ما در اینجا با نام مترجمین و کیفیت ترجمه این رسالات کاری نداریم و از تفاسیری که درباره آنها شده است چیزی نمیگوئیم، ولی ناگزیر در باره ترجمه کتاب شعر شروحنی که دانشمندان اسلامی بر آن نوشته‌اند و همچنین درباره تأثیری که دو کتاب خطابه و شعر ارسطو در علم بدیع و بیان عرب داشته است باید مطالبی را ذکر کنیم.

این ندیم در الفهرست وقتی که ابوطیقا را جزو آثار ارسطو ذکر می‌کند، میگوید: «این کتاب را ابوبشر متی از سریانی به عربی نقل کرده و یحیی بن عدی نیز آنرا ترجمه کرده است و گویند که ثامسطیوس درباره آن بهشی کرده و بعضی نسبت آنرا به ثامسطیوس، منحول میدانند و کندی نیز آنرا تلخیص کرده است.» (نقل و ترجمه از صفحه ۳۴۹ - چاپ مصر)، و باز این ندیم از قول یحیی بن عدی گوید که وی خطابه و شعر ارسطو را بترجمه اسحق بن حنین نزد ابراهیم بن عبدالله دیده است. (الفهرست ص ۳۵۴).

ولی ما نمیدانیم که این ترجمه از یونانی سریانی بوده است یا از سریانی عبری. از تلخیص کندی (متوفی بسال ۲۵۲) اطلاعی نداریم و معلوم نیست که مأخذ وی متن یونانی بوده است یا ترجمه‌ای بزبان سریانی. ولی میدانیم که سریانیها در اوایل قرن ششم هـ «ارگانون» ارسطو را بزبان خود ترجمه کرده بودند و محتمل است که رساله خطابه و شعر رانیز که جزو منطق ارسطو محسوب میشده است، ترجمه یا تلخیص کرده باشند و کندی آنرا مأخذ قرار داده باشد. از ترجمه ابی بشر متی فعلا نسخه منحصر بفردی در کتابخانه ملی پاریس (بشماره ۲۳۴۶ عربی) موجود است که ابتدا در سال ۱۸۸۷، بوسیله مارگولیوژ D. Margoliouth در لندن و سپس در سال ۱۹۲۸-۱۹۳۲ بوسیله تکاتچ J. Tkatch در وین به چاپ رسید و این دو باشر

آنرا بزبان لاتین نیز ترجمه کردند، و آخرین بار در سال ۱۹۵۳ عبدالرحمن بدوی در ضمن ترجمه کتاب شعر به ربی، نقل ای بشر و شروح فارابی و ابن سینا و ابن رشد را نیز بچاپ رساند.

عنوان این کتاب چنین است: «کتاب ارسطوطاليس فی الشعر - نقل ابی بشر متی بن یونس قنایی من السریانی الی العربی». - چنانکه از عنوان این کتاب برمیآید، مأخذ آن ترجمه ای بزبان سریانی بوده است ولی هویت مترجم سریانی معلوم نیست و از ترجمه او نیز جز چند سطر باقی نمانده است. مار گولیوت این چند سطر را چاپ کرد و نسبت آنرا به حنین بن اسحق داد ولی تکلیف آنرا از اسحق بن حنین میداند.

مترجمین و مفسرین سریانی و دانشمندان اسلامی کتاب شعر ارسطو را بآبای از منطق او و جزو صناعات خمس میدانستند، در صورتیکه ارسطو خود هرگز چنین نظری نداشته و فقط میخواست است که درباره شعر و هنر، که در یونان باستان چندین قرن سابقه درخشان داشته است بحث کند و آنرا بعنوان یکی از عالیترین فعالیت های ذهن آدمی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد.

واضح است که مقصود ارسطو از نگارش این رساله، با نظری که مفسرین و شارحین آثار او درباره آن داشته اند فرسنگها فاصله دارد و علت این امر بدون شك عدم اطلاع سریانیان و مسلمانان از درام و هنر یونان بوده است. از اشاراتی که ما در حواشی این کتاب به ترجمه عربی ابو بشر و مأخذ سریانی او کرده ایم بخوبی میتوان دریافت که هر دو مترجم تاجه حد از کیفیت شعر و تاثیر یونان بی خبر بوده اند. مفسرین سریانی و اسلامی با وجود آنکه در شرح منطق ارسطو و شناسائی سایر آثار علمی و فلسفی یونانیان تبحر یافته بودند، باید دانست که از مطالب کتاب شعر ارسطو هیچ نمیفهمیدند و اصطلاحات فنی آنرا بنحوی غریب و مضحک ترجمه و توجیه و تفسیر میکردند. ما برخی از این نکات را از ترجمه ابی بشر متی و شروح فارابی و ابن سینا استخراج و در حواشی ترجمه خود ذکر کرده ایم.

ترجمه ابی بشر متی اگرچه از لحاظ ارتباط با موضوع شعر و هنر یونان کاملاً بی ارزش است و از مقصود ارسطو فرسنگها جداست، لکن چون لفظ بلفظ از ترجمه سریانی بلغت عربی نقل شده و ترجمه سریانی نیز بآبای یونانی

قدیم تری متکی بوده است، لذا بعضی از مترجمین و مصححین کتاب شعر، نسخ یونانی موجود را از روی آن اصلاح و تصحیح کرده اند. ما در حواشی ترجمه خود باضافاتی که در ترجمه ابوبشر موجود است و نیز بیعضی از اختلافاتیکه بین ترجمه های اروپائی و این ترجمه دیده میشود اشاراتی کرده ایم. نسخه منحصر بفردی که از ترجمه عربی قدیم موجود است، در دوجا افتادگی دارد: یکی در واسط (ر.ک. حاشیه ۲۱ - فصل ۲۴) و دیگری در آخر (ر.ک. حاشیه ۱۲ - فصل ۲۶).



از حکمای اسلامی، نخستین کسی که بشرح و تلخیص کتاب شعر ارسطو پرداخت یعقوب بن اسحق الکندی است (متوفی بسال ۲۵۲ یا ۲۵۸)، ولی چنانکه گفتیم از تلخیص او چیزی در دست نداریم. پس از کندی، ابونصر فارابی (متوفی بسال ۳۳۹) ملقب به معلم ثانی، به تلخیص و شرح کتاب شعر پرداخت. تلخیص فارابی را نخست پروفیسور آربری A. J. Arberry در مجله «تحقیقات شرقی - جلد ۱۷» (Reuista d. Studi Orientali) از روی نسخه ای که در کتابخانه دولتی هند بشماره ۳۸۳۲ پیدا کرده بود طبع و بانگلیسی ترجمه کرد و در ۱۹۵۳ نیز عبدالرحمن بدوی، در کتاب «فن الشعر» ارسطو آنرا بچاپ رساند. عنوان تلخیص فارابی چنین است: «رسالة فی قوانین صناعة الشعراء» و از آغاز تا پایان آن از چند صفحه تجاوز نمیکند. هیچ معلوم نیست که فارابی در تلخیص این کتاب ترجمه ای بشر متی را مورد استفاده قرار داده باشد، زیرا کوچکترین نسبت و مشابهتی بین آنها نیست. ولی چنانکه از گفته خود او برمی آید، تفسیر «نامسطیوس» را (که ابن ندیم ذکر کرده است) در دست داشته و به مآخذ دیگری نیز مراجعه کرده است: «فهنه هی اصناف اشعار الیونانین و معانیها علی ماتناهی الینا من العارفین باشعارهم و علی ما وجدناه فی الاقاویل المنسوبة الی الحکیم ارسطو فی صناعة الشعر و الی نامسطیوس و غیرهما من القدماء و المفسرین لکتبهم و قد وجدنا فی بعض اقاولهم معانی الحقوها باواخر تعدیدهم هذه الاصناف ونحن نذکرها ایضاً علی ما وجدناها» ولی ما از چگونگی تفسیر نامسطیوس بی خبریم و

نمیدانیم که فارابی به اصل آن دست یافته، یا آنکه ترجمه ای بزبان سریانی یا عبری از آن موجود بوده است.

آنچه در این تلخیص قابل توجه است شرحی است که فارابی درباره انواع و تقسیمات مختلف شعر یونانی بیان میکند. این تقسیمات عجیب و غریب نه در متن یونانی و نه در ترجمه ابی بشرمتی دیده میشود و محتمل است که فارابی آنرا از شرح تامسطیوس نقل کرده باشد.



پس از فارابی، ابن سینا (متوفی بسال ۵۴۲۸ هـ) در کتاب شفا بشرح و تلخیص کتاب شعر ارسطو پرداخت. شرح ابن سینا را نخست مارگولیوئث D. Margoliouth در ۱۸۸۷ در ضمن کتابی که در آن ترجمه ابوبشرمتی و قسمتهائی از ترجمه سریانی و شرح ابن العبری را به چاپ رسانیده بود منتشر ساخت.

هر چند ظاهراً چنین بنظر میرسد که ابن سینا در شرح خود بترجمه ابی بشر توجه نداشته است، لکن در مقایسه دقیق آنها باهم، به نکاتی پرمیخوریم که حاکی از تأثیر نسبتاً شدید ترجمه ابی بشر در تلخیص ابن سینا است و ما در حواشی ترجمه خود، ببعضی از آنها اشاره کرده ایم. (ر.ك. حاشیه ۲۰ و ۲۴ فصل ۶ و حاشیه ۷- فصل ۱۶) محتمل است که ابن سینا ترجمه یحیی بن عدی را (که ابن ندیم ذکر میکند) مأخذ قرار داده باشد، زیرا ترجمه یحیی بن عدی یقیناً از ترجمه ابی بشر بهتر بوده است، چون اگر غیر از این میبود یحیی بعد از معلم بزرگ خود به ترجمه مجدد کتاب شعر نمی پرداخت. بهر حال چنانکه از شرح ابن سینا برمیآید، وی جز ترجمه ابی بشر، ترجمه دیگری را نیز در اختیار داشته و شاید بوسیله یکی از دوستان و نزدیکان خود متن یونانی را شروح و ترجمه سریانی را مورد مطالعه قرار داده باشد، ولی بدون شك تلخیص فارابی را دیده و تقسیمات و انواع شعر یونانی را از آنجا در شرح خود وارد ساخته است. شرح ابن سینا، از شروح دیگری که حکمای اسلامی بر کتاب شعر نوشته اند کامل تر و به قصد ارسطو نزدیکتر است.

خاصه آنکه مفهوم لفظ تقلید (Mimesis) را که خود «محاكاة» ترجمه کرده است بخوبی در یافته و درباره آن میگوید: لهذا السبب ماصار-

التعليم لذیناً، لالی الفلاسفة فقط، بل الی الجمهور، لما فی التعليم من المحاکاة لان التعليم تصویر مال الامر فی رقعة النفس.» و نیز تراژدی و کمدی را، که ابی بشر «المدیح» و «الهجاء» ترجمه کرده است، او (چون فارابی) «طراغودیا» و «قومودیا» میگوید و ترجمه ابی بشر را در این مورد، هر چند که بذهن شرقیان آشناتر می‌نموده است، نمی‌پذیرد. ابن سینا از نواقصی که در ترجمه‌ها و تفاسیر کتاب شعر موجود بوده است، باخبر بوده و خود معترف است که همه مطالب آنرا چنانکه باید در نیافته: «والان، فانا نعبر عن القدر الذی امکننا فهمه من التعليم الاول...»



پس از ابن سینا، ابن رشد آندلسی (متوفی بسال ۵۹۵هـ) کتاب شعر ارسطو را شرح و تلخیص کرد.

در قرن ۱۳ میلادی شخصی بنام «هرمانوس آلمانوس» Hermanus Alemanus تلخیص ابن رشد را بلاتین ترجمه کرد و قبل از آن نیز در اسپانیا آنرا بزبان عبری نقل کرده بودند. متن عربی آن و همین ترجمه عبری، نخستین بار در سال ۱۸۷۲ در «پیزا» بوسیله «فوستالازینیو» F. Lasinio بچاپ رسید. ابن رشد در این تلخیص به نقل ابی بشر متی نظر داشته و اصطلاحاتی را که ابی بشر در ترجمه خود آورده است غالباً پذیرفته و در دو مورد بگفته ابونصر فارابی اشاره میکند (ص ۲۰۵ و ۲۵۰ - چاپ عبدالرحمن بدوی) و همچنین در ترجمه و شرح بعضی از اصطلاحات بتلخیص ابن سینا اتکاء داشته و حتی در برخی موارد عین مثالی را که ابن سینا آورده است ذکر میکند. ولی معیناً از بعضی قسمتهای این تلخیص بخوبی میتوان فهمید که ابن رشد جز ترجمه ابی بشر و شروح فارابی و ابن سینا مأخذ دیگری نیز در دست داشته است که شاید ترجمه یحیی بن عدی بوده و از تقسیمات و انواع شعر یونانی، که فارابی و ابن سینا در شروح خود آورده اند در شرح ابن رشد چیزی گفته نشده است.

این تلخیص نیز مانند شروح فارابی و ابن سینا با مقصود اصلی ارسطو هیچ بستگی ندارد، خاصه آنکه ابن رشد سعی دارد که قواعد و اصولی را که ارسطو از شعر و درام یونان استنتاج کرده است با اشعار شعرای عرب تطبیق

دهد و این خود نشان می دهد که وی از طریق مقصود تا چه اندازه بدور افتاده است.

اینک بی مناسبت نیست که تعریف تراژدی را ازهریک از این سه شرح بعنوان نمونه و مثال در اینجا ذکر کنیم تا در ذهن خوانندگان از چگونگی این تلخیصات، تصویری حاصل شود:

« اما طراغودیا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم یلتذ به کل من سمعه من الناس او تلاه. یدکر فيه الخیر والامور المحموده المحروص علیها ویمدح بها مدبر والمدن. وکن الموسیقاریون یغنون بها بین یدی الملوك فادامات الملك زادوا فی اجزائها نعمات اخرى وناحوا بها علی أولئك الملوك. » (از تلخیص ابونصر فارابی)

« و كذلك كان یعمل بطراغودیا وهو المدیح الذی یقصد به الانسان حی اومیت، وکانوا یغنون به غناء فحلا، و کانوا یبتدون فیذکرون فیہ الفضائل والمحاسن ثم ینسبونہا الی واحد. فان کان میتاً زادوا فی طول البیت اوفی لحنه نعمات تدل علی انها مرثیة و نیاحة. » (از مقدمه شرح ابن سینا)

« ولنحد الطراغودية فنقول: ان الطراغودية هی محاكاة فعل کامل الفضيلة عالی المرتبة، بقول ملائم جداً، لا یختص بفضيلة فضيلة جزئية، تؤثر فی الجزئیات لا من جهة الملكة، بل من جهة الفعل - محاكاة تنفعل لها النفس برحمة وتقوى » (از شرح ابن سینا)

« الحد المفهم جوهر صناعة المديح هو أنها تشبيه و محاكاة للعمل الا رادی الفاضل الكامل الذی له قوة کلیة فی الامور الفاضلة، لا قوة جزئیة فی واحد واحد من الامور الفاضلة - محاكاة تنفعل لها النفوس انفعالا معتدلاً بما یولد فیها من الرحمة والخوف، وذاك بما یتخیل فی الفاضلین من النقا و النظافة، فان المحاکاة انما هی للهیئات التي تلزم الفضائل، لا للملکات اذلیس یمکن فیها أن یتخیل. » (از شرح ابن رشد)



پس از ابن سینا و ابن رشد، بسیاری از حکمای اسلامی که در علم منطق کتبی دارند، فن شعر را جزو صناعات خمس مورد بحث قرار داده اند، ولی باید دانست که همگی بر شرح و تلخیص ابن سینا متکی بوده و از آن حد تجاوز

نکرده اند، و چنانکه گفتیم، چون کیفیت هنر و درام یونان باستان بر مفسرین و شارحین آثار ارسطو مجهول بوده است، لذا این رساله در مشرق زمین بنحو شایسته و صحیح ترجمه و شرح نشد و حقیقت آن پوشیده ماند.

هر گاه امروز کسی کتاب شعر ارسطو را با مقالاتی که منطق یونان درباره فن شعر نوشته اند (مثلاً ابوالبرکات، درالمعتبر - مقاله ثامن - و خواجه نصیرالدین طوسی، در اساس الاقتباس - مقالات نهم) مقایسه کند خواهد دید که از منظور ارسطو تا چه حد دور افتاده اند.

تأثیر خطابه و شعر ارسطو در علم بیان

اخیراً بعضی از دانشمندان معتقد شده اند که کتاب خطابه و شعر ارسطو در علم بدیع و بیان اسلامی تأثیراتی داشته است و نخستین کسی که در این زمینه وارد بحث شد طه حسین، دانشمند معاصر مصری است.

بعقیده وی^۱ علم بیان عرب پیش از ترجمه کتاب خطابه (بدست اسحق بن حنین - متوفی سال ۲۹۸) استقلال تمام داشته و دانشمندی چون جاحظ (صاحب کتاب البیان والتبیین - متوفی ۲۵۵)، که با آن آشنائی نداشته اند، از هر گونه تأثیر خارجی بر کنار بوده اند. ولی پس از آنکه در نیمه دوم قرن سوم کتاب «خطابه» بر بی نقل شد، علماء علم بیان، تحت تأثیر آن واقع شدند و دانشمندی چون قدامة بن جعفر بغدادی (صاحب کتاب نقد الشعر و کتاب نقد النثر - متوفی میان ۳۱۰ و ۳۳۷) و ابی هلال العسكري (صاحب کتاب الصناعتین - متوفی ۳۹۵) و عبدالقاهر جرجانی (صاحب کتاب اسرار البلاغه - متوفی ۴۷۱) در تألیفات خود مخصوصاً قسمت سوم کتاب خطابه را (که به بحث درباره «گفتار» اختصاص دارد) اساس و مبنا قرار دادند.

طه حسین معتقد است که علماء علم بیان، آنچه را که از کتاب خطابه فهمیدند مورد استفاده قرار دادند و بسیاری از صنایع بدیعی، چون تشبیه و استعاره و مبالغه و مطابقه و امثال آنرا از آنجا در تألیفات خود وارد کردند

۱ - Le rapport entre la rhetorique Arabe et la rhet. grecque
این مقاله را عبدالحمید عبادی در مقدمه کتاب نقد النثر قدامة بن جعفر (چاپ مصر - ۱۹۴۰) قرار داده است - عنوان آن چنین است: «من الجاحظ الى العبد القاهر»

ولی از ذکر مثالهایی که ارسطو آورده است خودداری نکردند، زیرا با آن آشنائی و الفت نداشتند و فقط در یک مورد تقریباً عین مثالی را که در خطابه آمده است در آثار خود آوردند.

ارسطو در کتاب سوم خطابه (فصل ۴-۵ بند ۱) دربارهٔ تشبیه و استعاره گفته است:

بین تشبیه و استعاره تفاوت اندك است آنجا که هر میگوید «اخیلوس مانند شیر حمله کرد».

تشبیه بکار برده و وقتی که میگوید: «آن شیر حمله کرد» استعاره آورده است، و چون اخیلوس و شیر در دلیری با هم مشابه اند، میتوانیم «اخیلوس» را مجازاً و بر سیل استعاره «شیر» بنامیم.

اگر هر یک از کتبی را که دانشمندان بدیع و بیان اسلامی نوشته اند برداریم، در فصول مربوط به تشبیه و استعاره همین مثال را خواهیم دید، تنها با این تفاوت که بجای «اخیلوس»، «زید» آورده شده است، چون که علمای نحو و بلاغت عرب با این اسم انس و الفت بیشتری داشته اند.

طه حسین عقیده دارد که عبدالقاهر جرجانی در تألیف کتاب اسرار البلاغه بقسمت سوم کتاب خطابهٔ ارسطو نظر داشته و مبنای کار خود را بر آن قرار داده و با بحث و تدقیق بسیار، مشکلات و غوامضی را که در شناسائی انواع مجاز موجود بوده است، از میان برداشته. و بالاخره رأی او بر اینست که بدیع و بیان و بلاغت عرب، با قواعد و اصولی که ارسطو وضع کرده است، بستگی تام دارد و ارسطو تنها در فلسفه برای مسلمانان معلم اول است، بلکه در علم بدیع و بیان نیز باید او را معلم اول دانست.

پس از طه حسین، ایگناتیوس کراچکوفسکی، در مقدمه ای که بر کتاب «البدیع» ابن المعتز (چاپ اوقاف گیب) نوشته است، باین نکته اشاره میکند و پس از او نیز دکتر ابراهیم سلامه، در کتاب «بلاغه ارسطو بین العرب و اليونان» (چاپ مصر) به بحث در اینباره میپردازد و تأثیر شدید خطابه شعر ارسطو را در کتبی چون نقد الشعر قدامه و نقد النثر منسوب به او، اثبات میکند.

دربارهٔ این کتاب

این رساله فاقد هر گونه نظم و آراستگی است و از ترتیب فصول و وضع مطالب آن بخوبی می توان دریافت که برای انتشار بین مردم تألیف نشده است، زیرا در بعضی موارد شرح و تفصیل، از حد گذشته و در برخی دیگر تنها به ذکر یک اصطلاح مبهم اکتفا شده است، و یا یک موضوع ساده در چندین جای کتاب مورد بحث و بررسی قرار گرفته ولی نکات اساسی و مهمتری بدون شرح و توضیح و در نهایت ابهام و غموض باقی مانده است، و یا مطلبی در یک فصل ذکر شده و تعریف و شرح آن در چند فصل بعد آمده است، و به همین در انتخاب و استعمال کلمات و اصطلاحات نیز دقت و توجه کافی در کار نبوده، از این روی می توان گفت که ارسطو مطالب این کتاب را برای تقریر در مدرسه تهیه می کرده است و شاگردان و مستمعین وی نیز بانکات مشکل و اصطلاحات مبهم آن آشنائی قبلی داشته اند، ولی بعضی از محققان آنرا از یادداشت های شاگردان ارسطو می دانند. بهر حال، شیوهٔ بیان و فقدان نظم و ترتیب صحیح و پیچیدگی و ابهامی که در بعضی از قسمتهای آن موجود است، موجب شده که این رساله از همان آغاز تا به امروز مورد استنباطات و تفسیرهای گوناگون واقع شود.

باری، ارسطو کتاب شعر را در اواخر عمر، یعنی پس از کتاب سیاست

۱ - مثلاً: آهنگ را در یکجا Harmonia و در جای دیگر Melos، و سخن منظوم را گاهی Metron، و گاهی Logos، و «کره افتادگی» را گاه desis و گاه Ploke میگوید، و به همین Pathos که غالباً بمعنی «فاجعه» آمده است گاهی «انفعالات» نیز معنی میدهد، یا episodion گاهی بر «داستان عرضی» و گاهی بر بخشی از تراژدی اطلاق می شود و یا Metron، گاهی وزن شعر و گاهی بیت شعر است.

وقبل از کتاب خطابه، تألیف کرده است و بنابراین، تاریخ نگارش آنرا باید در فاصله بین ۳۳۵ تا ۳۲۳ دانست.



این کتاب شامل ۲۶ فصل است. پنج فصل اول آن به بحث درباره شعر و مسائل مربوط به آن اختصاص دارد. در این قسمت، ارسطو می گوید که شعر و سایر هنرها، همه از انواع تقلیداند و تفاوت آنها در وسیله و موضوع و طریقه تقلید است.

در شعر، وسیله تقلید، سخن و وزن و آهنگ است، که در بعضی از انواع شعر هر سه باهم و در بعضی دیگر، جداگانه بکار می روند و موضوع تقلید نیز اعمال آدمی است. شاعر باید آدمیان را یا بهتر از حقیقت واقع نمایش دهد و یا بدتر از آن، و فرق بین تراژدی و کمدی در همین است. اعمال آدمی نیز یا بطریق نمایش تقلید میشود و یا بصورت داستان.

ارسطو در این قسمت، درباره اصل و منشاء شعر و مراحل تکامل آن بحث می کند و علت پیدایش آنرا دو عامل طبیعی می داند: یکی غریزه تقلید و لذتی که از آن راه حاصل میشود و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ.

در قسمت دوم کتاب، بحث درباره تراژدی آغاز می شود. ارسطو در این فصل اجزاء تراژدی و وظیفه و عمل آنرا معلوم می سازد. مهمترین جزء تراژدی، داستان آنست که باید مانند يك موجود جاندار دارای وحدت و تمامیت باشد و از يك سلسله وقایعی که بر حسب احتمال و ضرورت در پی یکدیگر آمده اند تشکیل گردد. یکی از موارد اختلاف بین شعر و تاریخ نیز در همین جا است. داستان تراژدی نیز دارای این اجزاء است:

«شناسایی»، «تغییرات ناگهانی»، «فجایع»، و باید از این راه حس رحم و ترس را در آدمی برانگیزد و تزکیه (Catharsis) این عواطف را موجب شود. در اینجا چند فصل به شرح انواع «شناسایی» و «تغییرات ناگهانی» و «فجایع» اختصاص یافته است و پس از آن شرایطی که برای قهرمان تراژدی لازم است، ذکر می شود. قهرمان تراژدی باید بغایت نیک سیرت

ودادگر نباشد و بر اثر خطائی که مرتکب شده است، از نیکبختی بیدبختی برسد.

پس از این قسمت، بحث درباره «گفتار» و اجزاء و کیفیات آن است و در قسمت بعد حماسه مورد تجزیه و تحلیل قرار می گیرد و وجوه تشابه و اختلاف آن با تراژدی معین می گردد. فرق بین تراژدی و حماسه در طریقه تقلید است و موضوع تقلید در هر دو یکی است.

دو فصل آخر کتاب، یکی پاسخ به ایراداتی است که بر شعر وارد می کنند و دیگری برتری تراژدی را بر حماسه اثبات می کند.

درباره مطالب این کتاب اکنون بیش از این چیزی نمی گوئیم. در آغاز هر فصل، رموس مطالبی را که در آن فصل مورد بحث است ذکر کرده و در حواشی کتاب و ضمیمه آخر آن نیز نکاتی را که محتاج توضیح بوده است شرح داده ایم.



شك نیست که این کتاب بصورتی که امروز در دست ماست کامل نیست و قسمتی از آن مفقود گردیده است. گرچه اروپائیان در قرن ۱۶ به این نکته پی بردند، لیکن دانشمندان اسلامی، یعنی ابن سینا و ابن رشد سالها قبل از آن در پایان شروحنی که بر این کتاب نوشتند، به ناتمام بودن آن اشاره کردند.

ابن سینا گوید: «هذا هو تلخیص القدر الذی وجد فی هذه البلاد من کتاب الشعر للمعلم الاول. وقد بقی منه شطر صالح.»

و ابن رشد نیز گوید: «وسائر ما ذکره فی کتابه هذا من الفصول التي بین سائر اصناف الشعر عند هم و بین صنف المديح فهو خاص بهم. ومع ذلك فلسنا نجد ذكر من ذلك فی هذا الكتاب الواصل الينا البعض ذلك. و ذلك يدل علی ان هذا الكتاب لم يترجم علی التمام و انه بقى منه التكلم فی سائر فصول اصناف كثير من الاشعار التي عندهم وقد كان هو قد وعد بالتكلم فی هذه كلها فی صدر كتابه. والذی نقص مما هو مشترك هو - التكلم فی صناعة الهجاء.»

دلالتی بر ناقص بودن این رساله میتوان یافت ، بسیار است :

۱ - ارسطو خود در آغاز رساله شعر می گوید : « قصد ما آنست که از شعر و از انواع آن گفتگو کنیم سپس تعداد و کیفیت اجزاء هر نوع را مشخص سازیم » ولی در این کتاب تنها تراژدی و حماسه مورد بحث قرار گرفته و از انواع دیگر شعر یونانی سخنی بمیان نیامده است . و باز در آغاز فصل ششم می گوید : « درباره کمدی از این پس سخن خواهیم گفت . »

۲ - در کتاب اول خطابه (فصل ۱۱ بند ۲۹) و کتاب سوم (فصل ۲۸ بند ۷) گفته است که تعریف کمدی را در کتاب شعر آورده ، و باز در کتاب سیاست (کتاب ۵ فصل ۸) قول می دهد که لفظ «کانارسیس» را در کتاب شعر توضیح و شرح دهد . ولی در این کتاب ، بحثی از کمدی نشده و «کانارسیس» نیز جز در یک جا ، و آنهم بدون هیچگونه شرح و توضیحی ، نیامده است .

۳ - «دیوجنس لائرتیوس» (Diogenes Laertius) ، که در حدود ۲۰۰ بعد از میلاد فهرست تألیفات ارسطو را تدوین کرده است ، کتاب شعر را شامل دو جزء دانسته .

۴ - در آخر نسخه خطی معروف به «ریکاردانوس» (Ricordianus) این عبارت آمده است : «... و اینک درباره اشعار ایملیک و کمدی».

۵ - ابن سینا و ابن رشد ، که هر دو ترجمه ها و شروح قدیمتری در اختیار داشته اند . به نقص ابن کتاب اشاره کرده اند و این خود میرساند که قسمت دوم کتاب شعر در قرون اولیه مسیحیت مفقود شده است ، زیرا ترجمه های سریانی که ناقل علوم یونانی بدنای اسلام بوده اند ، غالباً در قرن ششم میلادی صورت گرفته اند .

از آنچه گفته شد ، دانستیم که کتاب شعر ارسطو اولاً ناقص است و در ثانی از شرح و توضیح کافی درباره مسائل مربوط به شعر خالی است و از اینها گذشته ، تنها در مورد تراژدی و حماسه به بحث پرداخته و همه استنتاجات آن بر دوره معین و محدودی از ادبیات یونان مبتنی است . لکن باید دانست که کتاب شعر ، زاده اندیشه ای بس دقیق و توانا است و با وجود همه این نواقص ، نخستین و مهمترین اثری است که در این زمینه نگارش یافته است و بسیاری از اصول

آن هنوز پس از دوهزار و سیصد سال اعتبار خود را از دست نداده است. چنانکه اگر تراژدیهای شکسپیر و حتی داستانهای فردوسی را نیز با این مقیاس بسنجیم، خواهیم دید که بیشتر عقاید ارسطو در مورد آنها صدق می کند و اگر در جزئیات، با همه تراژدیها و حماسه های بزرگ جهان قابل تطبیق نباشد، کلیات آن همه اینگونه آثار را شامل می گردد.

این کتاب، اساس فلسفه هنر و مبنای سخن سنجی در اروپاست و هیچیک از نقادان بزرگ آنسرزمین را نمی توان یافت، که از تأثیر عقاید ارسطو بر کنار مانده باشد.

«کتاب شعر»، از عصر رنسانس، تا آغاز نهضت رمانتیک، بزرگترین و معتبرترین معیار سنجش آثار ادبی بوده است و خاصه در ایتالیا و فرانسه، شعرا و سخن سنجان، سرپیچی از اصول و قوانین آنرا خطائی بزرگ می شمردند. امروز نیز دانشمندان و صاحب نظران به ارزش و اهمیت این اثر بزرگ اعتراف دارند و هنوز در ممالک مختلف جهان، هر سال ترجمه های تازه تری از آن انتشار می یابد و تصحیح متن و شرح مطالب آن در مجامع علمی ادامه دارد.

کتاب شعر ارسطو در اروپا

۱- قبل از رنسانس

پس از ارسطو، شاگردان وی به این کتاب، چنانکه باید توجهی نداشتند و در حوزه علمی اسکندریه نیز نقد ادبی از حدود بحثهای لغوی و نحوی کمتر تجاوز می کرد.

در بین دانشمندان نوافلاطونی، کسانی چون «پلوتینوس»^۱ و «پروکلو»^۲ رومی شناسیم که درباره زیبایی و هنر به بحث پرداخته و بدون شک در این زمینه به آثار ارسطو نیز نظر داشته اند.

در آثار کسانی چون «هوراس»^۳ «لنگینوس»^۴ «دمتریوس»^۵ «سنکا»^۶ و «کتیلی»^۷ که بعد از ارسطو، در روم و یونان بسخن سنجی و نقد ادبی

۲- Proclus (قرن پنجم)

۴- Longinus (قرن اول یا سوم میلادی)

۶- Seneca (قرن اول میلادی)

۱- Plotinus (قرن سوم میلادی)

۳- Horace (قرن اول قبل از میلاد)

۵- Demetrius (قرن اول میلادی)

۷- Quintilian (قرن اول میلادی)

پرداخته و در این باب رسالاتی نوشته‌اند، تأثیر «کتاب شعر» ارسطو، بسیار کم است، چنانکه می‌توان معتقد شد که «هوراس» و «لنگینوس» از آن بی‌خبر بوده‌اند و «دمتریوس» و «سکا» و «کتیلین» نیز شاید در این زمینه، تنها به کتاب «خطابه» توجه داشته‌اند.

مقصود آنکه کتاب شعر ارسطو پس از مرگ وی، تا پایان قرون وسطی چندان مورد اعتناء واقع نشد و بهمین دلیل، قسمت دوم آن نیز از میان رفت. تنها شرحی که در این دوره بر رساله شعر ارسطو نوشته‌اند و از آن خبر داریم، تفسیر «نامسطیوس»، دانشمند یونانی قرن چهارم است. اصل این تفسیر در دست نیست، لکن ابن ندیم آنرا ذکر می‌کند و ابو نصر فارابی نیز در شرح خود بدان نظر داشته است.

قرون وسطی دوره تسلط کلیسا بود و طبیعی است که در چنین محیطی شعر و ادب آزادانه پرورش نمی‌توانست یافت و نقد ادبی نیز بوجود نمی‌آمد، خاصه آنکه استفاده از آثار کلاسیک یونان، با موازین مذهبی منافات داشت و کسی بدان رغبت نمی‌نمود. از این روی رساله شعر ارسطو از یادها رفته بود و طلاب علوم تنها با بعضی از کتب فلسفی او آشنائی داشتند.

ولی در اواخر قرون وسطی، که اروپائیان بتمدن و فرهنگ اسلامی روی آوردند، و به ترجمه کتب عربی پرداختند، بار رساله شعر ارسطو نیز از طریق شرح ابن رشد آشنا شدند.

در قرن سیزدهم، شخصی بنام «هرمانوس آلمانوس» شرح ابن رشد را به زبان لاتین ترجمه کرد و پیش از او نیز شخص دیگری در اسپانیا ترجمه‌ای از آن بزبان عبری تهیه کرده بود، ولی باید دانست که ابن رشد چون دیگر شارحین مسلمان و سریانی این کتاب، بعلمت عدم اطلاع از کیفیت شعر و درام یونان، مطالب آنرا نفهمیده است و شرح او دارای هیچگونه ارزش و اعتباری نیست.

۴- بعد از رنسانس

آشنائی اروپائیان با این کتاب از سال ۱۴۹۸ آغاز شد در این سال جیورج

جیووالا J. Volla، برای اولین بار آنرا از روی متن یونانی بزبان لاتین ترجمه کرد و در شهر ونیس منتشر ساخت و دهسال بعد، یعنی در سال ۱۵۰۸، جیونیا لاسکاریس J. Lascaris متن یونانی را در همان شهر انتشار داد. بدین ترتیب پس از قرنهای کتاب شعر ارسطو دوباره زنده شد و در همان هنگام که فلسفه وی از رونق می افتاد، کتاب شعرش رفته رفته دنیای ادب و هنر را در زیر نفوذ و سلطه خود می کشید.

دیری نگذشت که دومین ترجمه لاتین آن بوسیله بازی (۱۵۳۶) A. Pazzi و متن اصلی نیز بهمت ترینکاولی Trincavelli مجدداً چاپ شد (۱۵۳۶) - در سال ۱۵۴۸ روبرتلی L. Robortelli برای اولین بار تفسیری بر آن نوشت و در سال بعد (۱۵۴۹) نخستین ترجمه ایتالیائی آن بقلم سگنی B. Segni منتشر شد.

پیش از آنکه قرن شانزدهم پایان رسد، چندین ترجمه جدید و شروح و تفاسیر متعدد در ونیس و فلورانس از طبع خارج شده و متن اصلی نیز بارها به چاپ رسیده بود. مهمترین شارحین ایتالیائی این کتاب، یکی ماجی V. Maggi و دیگری «کاستل و ترو» Castelvetro بود که هر دو در شناساندن آن بدنیای جدید سهم بزرگی داشته اند.

در این هنگام اسپانیائیها نیز در این جنبش شرکت جست و دانشمندان و سخن شناسانی چون «آلونسو لویس» (۱۵۹۶) Alonso Lopez و «دوسانتو توماس پوانسات» (۱۶۳۱) P. J. de Santo Tomas Poinat و «فرانسیسکو کاسکالس» (۱۶۱۶) F. Cascales و «ایگناسیو لوزان» (اوایل قرن ۱۸) J. Luzan از قوانین ارسطو پشتیبانی کردند و حتی «سروانتس» Cervantes نویسنده بزرگ آن کشور از طرفداران جدی عقاید ارسطو بود.

در قرن هفدهم کتاب شعر ارسطو ادبیات فرانسه را یکسره مسح خود ساخت. در این کشور شعرای بزرگی چون «رنسار» (۱۵۲۵ - ۱۵۸۵) Pierre de Ronsard «کرنی» (۱۶۰۶ - ۱۶۸۴) P. Corneille و راسین (۱۶۳۹ - ۱۶۹۹) J. Racine و «والو» (۱۶۳۶ - ۱۷۱۱) N. Boileau بشدت تحت تأثیر آن قرار گرفتند و بدین ترتیب ادبیات وسیع نئو کلاسیک Neo-Classique در آن کشور بوجود آمد.

در انگلستان، با وجود آنکه نابغه‌ای چون شکسپیر در آن پیداشده و درام و ادبیات آنسرزمین را تحت الشعاع آثار خود قرار داده بود، معینا کسانی چون فیلیپ سیدنی (۱۵۵۴-۱۵۸۶) Ph. Sidney، جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) J. Dryden، بن جانسون (۱۵۷۲-۱۶۳۷) Ben Jonson و ادیسون (۱۶۷۲-۱۷۱۹) J. Addison، از اصول کتاب شعر ارسطو طرفداری میکردند و در آلمان نیز از شعرا و نویسندگان قرن هیجدهم، مانند شیلر (۱۷۵۹-۱۸۰۵) J. C. F. Schiller و لسینگ (۱۷۲۹-۱۷۸۱) G. E. Lessing بدان معتقد بودند.

در اواخر قرن هیجدهم و اوائل قرن نوزدهم عده‌ای از دانشمندان که اغلب آلمانی بودند، به تحقیق در متن یونانی کتاب شعر پرداختند و بامقایسه چند نسخه خطی موجود به تصحیح آن اقدام کردند. گرچه در قرن شانزدهم نیز ناشرین، گاه در نسخ خطی تصرفاتی میکردند، لکن مستند ایشان همیشه ذوق شخصی بوده و دلیل علمی در دست نداشتند.

از جمله کسانی که در این دوره دست باصلاح متن اصلی زدند، باید J. Buhle و Reiz، G. Herman، A. Bekker و Uberweg و W. Christ و J. Vahlen و Susemihl را نام برد.

پس از آنکه مارگولیو، دانشمند انگلیسی، در سال ۱۸۸۷ ترجمه عربی قدیم را بطبع رساند، جمعی از دانشمندان کوشیدند که متن یونانی را از روی آن تصحیح کنند و متنهائی که توسط بایواتر J. Bywater و کرایست W. Christ و بوچر Butcher بچاپ رسیده با توجه به اینگونه اصلاحات بوده است.

در سال ۱۸۹۹ «آکادمی علوم وین» دکتر یاروسلاوس تکتاج Iaroslau Tkatsch را مأمور کرد که ترجمه عربی قدیم را بچاپ برساند. دکتر تکتاج این کار را در سال ۱۹۲۷ پایان رساند و در آن سال متن عربی ترجمه ابی بشرمتی با ترجمه لاتین آن، همراه با مقدمه‌ای جامع در وین بچاپ رسید.

درباره این ترجمه

این کتاب مستقیماً از متن یونانی بفارسی نقل نشده است و مترجم چون بدان زبان آشنائی نداشته، تنها بنقل یکی از ترجمه های اروپائی اکتفا نکرده و سه ترجمه معتبر انگلیسی (S. H. Butcher ، I. Bywater و T. Twining)

و (Ch. E. Rouelle) ، دو ترجمه فرانسه (J. Voilquin et J. Cappellet) و یک ترجمه عربی (عبدالرحمن بدوی) را مأخذ قرار داده و از آغاز تا پایان، در هر قسمت به نقل ابی بشر متی و تلخیصات فارابی و ابن رشد نیز مراجعه داشته است.

هرچند که در این میان اتکاء وی بیشتر به ترجمه انگلیسی I. Bywater بوده است، لکن در نقل هر جمله، بچهار ترجمه دیگر نیز بادقت توجه داشته و هر گاه که اختلافی درین دیده است، یارای غالب را پذیرفته و یا بترجمه ای اعتماد کرده است که با نقل ابی بشر متی توافق داشته. در حواشی کتاب به پاره ای از اینگونه موارد اشاره رفته است و گاه عبارات ترجمه های دیگر نیز نقل گردیده.

مترجم این کتاب، برای اصطلاحات فنی، تا آنجا که ممکن مینموده ترجمه مناسبی بفارسی یافته است؛ ولی در برابر بسیاری از اینگونه اصطلاحات واژه مناسبی در زبان خود ندیده و ناچار همان لفظ رایج بین اروپائیان را اختیار کرده است، و چون اصطلاحات هنری اروپا، نخست از طریق زبان فرانسه در ایران رواج یافته و مردمان انس و آشنائی بیشتری بدان دارند مترجم این نکته را در نظر داشته و بجای مثلاً «تراگودیا Tragodia» یا «کومودیا Komodia»، «تراژدی» و «کمدی» آورده و در حاشیه نیز صورت اصلی آنرا بعد از ضبط فرانسوی قید کرده است.

در مورد اعلام یونانی، کوشیده است که تلفظ اصلی را، بر همان نحو که یونانیان بر زبان می رانده اند، ذکر کند، مگر آنکه اسمی قبلاً بنا بر اصول تعریب و از طریق ضبط تازی، در اذهان جای گرفته باشد و یا آنکه اخیراً صورت فرانسوی آنرا پارسی زبانان پذیرفته باشند، چنانکه «سقراط» را «سکراتس» و یا «آتن» را «اثنه» گفتن در نظر مترجم شایسته نبوده است. در ترتیب فصلها و بندها از ترجمه فرانسه «روئل» (که خود در این

مورد بر چاپ بوهل متکی است) پیروی شده، ولی شماره صفحات و سطور چاپ Bekker نیز در حاشیه صفحات کتاب نقل گردیده است تا مراجعه به مطالب آن از هر دو طریق آسان باشد.

در حواشی کتاب، مترجم کوشیده است که نکات مبهم و پیچیده را توضیح دهد و باقتضای مورد، از گفته دانشمندان، سخن شناسان بزرگ اروپائی و اسلامی، تاحدی که مقدور بوده، شواهدی نقل کند، و در ضمیمه آخر کتاب نیز (فهرست اعلام و اصطلاحات و شرح بعضی از آنها: ف. ا. ا.) اصطلاحات فنی کتاب را یاری مآخذ و مراجعی که در دست داشته است، شرح دهد.

در پایان این مقدمه، نگارنده واجب میداند که از دوستانی که در این کار مشوق وی بوده اند و بهمچنین از دانشمند محترم، آقای حسین واعظ زاده حکیم الهی، که کتابخانه ذیقمت خود را بیدریغ در اختیار او گذارده است صمیمانه سپاسگذاری کند. از صاحب نظران نیز خواستار است که هر گاه خطا و لغزشی در این کتاب دیدند، مترجم را باخبر گردانند تا اگر طبع دیگری اتفاق افتاد، بیمن همت ایشان هر عیب و لغزشی که هست؛ برطرف گردد.

فتح الله - مجتبائی

اراک - اسفند ماه ۱۳۳۶

هنر شاعری



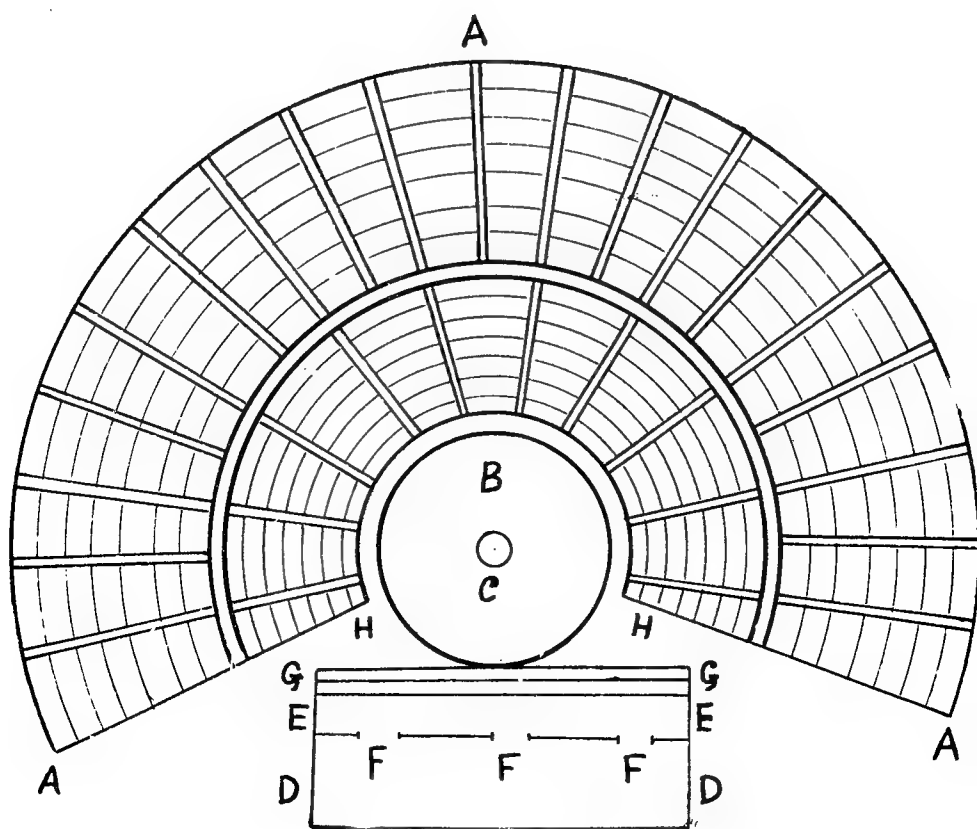
تصویر پشت این صفحه :

هومر به هنگام کوری - این مجسمه مرمری در آغاز امپراطوری
روم از روی مجسمه‌ای برنزی متعلق به سال ۴۵۰ ساخته شده است .



تصویر پشت این صفحه :

معبد « آتنا - نیکه » بر فراز « آکروپل » (در شهر آتن که بر روی
صخره‌ای به بلندی ۱۵۰ پا بنا شده بود .)



AAA = تئاتر - محل تماشاگران - B = ارکستر - C = محراب
 DD = محلی که در آن لباس میپوشیدند و خود را برای بازی آماده میساختند
 EE = صحنه - GG = پله هائی که از صحنه به ارکستر می رود .
 HH = مدخل .



تاتر « دیو فیروز » در آتن از سمت شرقی



تآتر شهر «اپیدوروس» ساخته «پولیکلتوس» معمار در ۳۵۰ قبل از میلاد.



تآتر شهر آتن ، از سمت شرقی



ویرانه های «الوزیس» (ستونی که نخست دیده میشود بشکل
مشعل های باستانی است که در مراسم مذهبی بکار میرفت.)

فصل اول

شعر و نقاشی و رقص و موسیقی از انواع تقلیداند. فرق آنها در وسیله تقلید، موضوع تقلید و طریقه تقلید است. وسیله تقلید در شعر، وزن و آهنگ سخن است، خواه باهم و خواه جداگانه بکار روند. انواع شعر بر حسب وسیله تقلید.

۱

قصدها آنست که از شعر و از انواع آن گفتگو کنیم و وظیفه خاص^۲ آ-۱۴۴۷
هریک را بشناسیم و معلوم داریم که کدام طرح برای بنای يك شعر^۳ خوب
شایسته است و سپس تعداد و کیفیت اجزاء هر نوع را مشخص سازیم.

۱ - انواع اصلی شعر، در نظر ارسطو عبارت است از حماسه، تراژدی و کمدی. گویا اشعار غنائی (Lyrique) را جزء موسیقی می دانسته است.
۲ - در نظر ارسطو، وظیفه شعر ایجاد لذت است، و هر یک از انواع شعر باید لذت خاص خود را ایجاد کند. لذت تراژدی در آنست که حس رحم و ترس را برمی انگیزد و در نتیجه، تزکیه (Catharsis) این عواطف را موجب می شود.

د. ک. فصل ۶

۳ - در ترجمه عربی ابو بشر متی (اوائل قرن چهارم هجری)، به جای کلمه «شعر»، لفظ «فواسیس» آورده شده است. این اشتباه بدون شك از ترجمه سریانی به عربی راه یافته است. زیرا که کلمه Poiesis در زبان یونانی به معنی شعر است و مترجم سریانی به مفهوم آن توجه نیافته و فقط تلفظ آنرا در ترجمه خود آورده است، ابو بشر متی نیز عین آنرا به عربی نقل کرده.

۱۰ بهمین طریق درباره سایر مسائل مربوط به فن شعر بحث خواهیم کرد. اینک از آغاز، به ترتیب طبیعی^۴ پیش می‌رویم.

۲

حماسه^۵، تراژدی^۶، کمدی^۷، اشعار^۸ دیتیرمیک^۹ و همچنین بیشتر چنگ نواختن‌ها و مزمار زدن‌ها، کلیه از انواع تقلید دارند. ولی با یکدیگر از سه جهت اختلاف دارند: وسیله تقلید، موضوع تقلید و طریقه تقلید.

همچنانکه بعضی کسان (از راه هنر و یا بر اثر تمرین و تکرار) بوسیله رنگ‌ها و شکل‌ها، و بعضی دیگر بوسیله اصوات، بسیار چیزها را تقلید میکنند.

۴ - ترتیب طبیعی یعنی از کلیات به جزئیات، یا از جنس به نوع.

۵ - (Epopoia) Épopée ابوبشرمتی: الافی - فارابی: افیقی - ابن‌سینا: افیقی افی، اشعار القصصیه - ابن‌رشد: اشعار القصصیه.

۶ - (Tragodia) Tragédie ابوبشرمتی و ابن‌رشد: مدیح، صناعة المدیح - فارابی و ابن‌سینا: طراغودیا

۷ - (Komodia) Comédie ابوبشرمتی و ابن‌رشد: هجاء، صناعة الهجاء - فارابی و ابن‌سینا: قومودیا.

۸ - Dithyrambique - ابوبشرمتی، فارابی، ابن‌سینا: دیشورمبو، دیشورمبی، دیشرمبی. سرودهای پرشوری که در ستایش خدای شراب (Dionysus) خوانده میشد.

۹ - (Mimesis) Imitation ابوبشرمتی و ابن‌رشد: تشبیه والمحاكاة - فارابی: محاكاة، تمثيل، تشبیه - ابن‌سینا: محاكاة. باید دانست که مقصود ارسطو

در اینجا تقلید سطحی و به اصطلاح «طوطی‌وار» نیست، بلکه معنی کلی‌تر و دقیق‌تری را از این کلمه در نظر دارد، که می‌توان آنرا «دیان» یا «نمایش» ترجمه کرد. برای شرح و توضیح بیشتر رجوع کنید به «فهرست اعلام و اصطلاحات و شرح بعضی از آنها» در آخر کتاب.

بهمان طریق نیز، در هنر هائی که ذکر شد، وسائل تقلید کلیه وزن^{۱۰} و سخن^{۱۱} و آهنگ^{۱۲} است، که گاه مجزاء و گاه باهم بکار میروند.

۳

در نواختن چنگ و مزمار، و در سایر فنون نظیر آن، همچون نی زدن، فقط وزن و آهنگ توأماً وسیله تقلید است.

۴

در هنر رقص^{۱۳}، وسیله تقلید تنها وزن است و آهنگ در کار نیست. ۴۵
زیرا کسی که می رقصد، با حرکات موزون، طبایع، اعمال و انفعالات آدمیان را نمایش می دهد.

۵

هنر دیگری نیز هست که فقط سخن را وسیله تقلید قرار می دهد. به نظم یا به نثر، بدون آهنگ. و اگر به نظم باشد، یا چند نوع وزن را بهم ۱۴۴۷-ب
می آمیزد و یا تنها از یک نوع معین پیروی می کند. این شکل تقلید تاکنون بدون نام مانده است.^{۱۴}

۱۰- Rhythm (Rhythmos) ابوبشر متی: النظم، الوزن، ایقاع - فارابی و ابن رشد: وزن - ابن سینا: وزن، ایقاع.

۱۱- Language (Logos) ابوبشر متی: القول - فارابی: لغة - ابن سینا: الكلام - ابن رشد: اللفظ.

۱۲- Harmonic (Harmonia) ابوبشر متی: ابن سینا و ابن رشد: اللحن.

۱۳- افلاطون شعر را به نقاشی تشبیه می کند ولی ارسطو آنرا با موسیقی و

رقص نیز مشابه می داند. رجوع کنید به آخر کتاب (ف. ۱. ۱. ۱. ماده تقلید).

۱۴- گویا در زبان یونانی کلمه ای که با «ادبیات» Literature معادل و همه نوشته های منظوم و منثور ادبی را شامل شود، وجود نداشته است.

۶

- ۱۰ برای «میم»^{۱۵} های «سوفرون»^{۱۶} و «کسنارخوس»^{۱۷} و برای محاورات سقراطی^{۱۸} يك نام مشترك نداریم و حتی اگر این دو نوع تقلید، در بحور سه پایه‌ای^{۱۹} و یادراوزان مرثیه‌ای^{۲۰} و نظائر آن نیز بنظم درآیند، باز بدون نام خواهند بود. زیرا رسم بر این است که مردمان شعر را به وزن آن می‌شناسند و شاعران را بر حسب وزن اشعارشان نام می‌گذارند^{۲۱}. برخی را شاعران مرثیه ساز و بعضی را شاعران حماسه پرداز می‌خوانند، نه بر حسب نوع و ماهیت تقلید، بلکه بر حسب وزنی که برای اشعار خود اختیار کرده‌اند. حتی اگر کسی در قالب شعر، از علم پزشکی و طبیعیات نیز سخن گوید، معمولاً شاعر نامیده می‌شود^{۲۲}. میان «همر»^{۲۳} و «امپدوکلس»^{۲۴}،

۱۵ - Mimos Mime) نوعی کمدی عامیانه که در حدود قرن پنجم پیش از میلاد در یونان و جنوب ایتالیا مرسوم بوده است.

۱۶ - Sophron - از اهالی سیراکوز - قرن پنجم پیش از میلاد.

۱۷ - Xenarque - پسر سوفرون.

۱۸ - ارسطو برای محاورات سقراطی مقامی بین شعر و نثر قائل است.

۱۹ - Trimetre - در شعر یونانی هر مصراع به چند «پایه» تقسیم می‌شود.

۲۰ - Élégiaque از مادهٔ Elegion به معنی «زاری کردن» وزنی است که از بحور شش پایه‌ای و پنج پایه‌ای (به تناوب) تشکیل شود.

۲۱ - دمتریوس نیز بحر و وزن را وسیلهٔ تشخیص شعر می‌داند - دربارهٔ سبک - بند ۱.

۲۲ - در نظر ارسطو هر کلام منظوم، شعر نیست. رجوع کنید به حاشیهٔ ۱۲

فصل ۹

۲۳ - Homer (O'meros) حماسه سرای بزرگ یونان قدیم (بین قرن ۱۲ و ۹ پیش از میلاد) که «اپلیاد» و «اودوسیا» را به او نسبت می‌دهند.

جز استخدام کلام موزون وجه اشتراك و تشابه دیگری موجود نیست. پس اگر «هر» را شاعر بشناسیم، شایسته است که «امید و کلس» را بز شك و طبیعت شناس بدانیم، نه شاعر. و همچنین اگر کسی از اختلاط همه وزنهای تقلیدی پدید آورد، همچون «خیرمون»^{۲۵} که در «کتوروس»^{۲۶} همه اوزان را در هم آمیخت، او را نیز باید شاعر دانست.^{۲۷} درباره این هنرها تا همین اندازه سخن بس است.



هنرهای دیگری نیز هستند، که تمام وسائل را که شمر داریم (وزن، آهنگ، و سخن) بکار می گیرند. اشعار «دیتیرمیک» و «نوم»^{۲۸} ها، تراژدی و کمدی از این نوعند، با این تفاوت که در بعضی، این هر سه عنصر تماماً بکار می روند و در بعضی دیگر مجزا.

۲۴ - Empédocle - فیلسوف طبیعی یونان قدیم (قرن پنجم پیش از میلاد) که عقاید علمی و فلسفی خود را به نظم می نوشته است.

۲۵ - Chérémon - شاعر تراژدی نویس یونان (قرن چهارم پیش از میلاد)

۲۶ - (Kentauros) Centeure - منظومه ای بقلم خیرمون.

۲۷ - بین ترجمه ابوبشر متی و شروع ابن سینا و ابن رشد در اینجا اختلاف است. در ترجمه ابوبشر متی این جمله به این صورت نقل شده: «فقد یجب ان نلقبه شاعراً» ولی ابن سینا آن را چنین آورده است: «و کذا لك ایضاً من نظم کلاماً ایس من وزن واحد، بل کل جزء منه ذو وزن آخر، فلیس ذالك شعراً» و در تلخیص ابن رشد نیز چنین است: «و کذا لك الاقاویل المخیلة التي تكون من اوزان مختلطة، لیست اشعاراً».

۲۸ - Nomos - (Nomos) یکی از انواع شعر یونانی که در مدح آبولون به آواز خوانده میشده است. این کلمه در زبان یونانی هم بر نوع مخصوصی از شعر اطلاق می شود و هم بمعنی قانون و ناموس است: در ترجمه عربی قدیم «الناموس» و «النوامیس» ترجمه شده و این اشتباه نیز از ترجمه سریانی به تعریب ابوبشر متی راه یافته است.



اختلاف هنرها ، بر حسب وسائل تقلید ، از ایقرار بود .

۲۹- وزن به تنهایی وسیلهٔ نظم . سخن به تنهایی ، وسیلهٔ تقلیدهای نثری مانند محاورات سقراطی و «میم» های سوفرون . وزن و سخن با هم ، وسیلهٔ تقلیدهای منظوم مانند مرثیه‌ها و اشعار حماسی . وزن و سخن و آهنگ وسیلهٔ تقلید در «نوم» ها و اشعار دیتیرمبیک ، و چون با صحنهٔ آرای توأم شوند ، وسیلهٔ تقلید در کمیدی و تراژدی .

فصل دوم

الواع شعر بر حسب موضوع تقلید - در شعر و نقاشی موضوع
مورد تقلید را یا بهتر از اصل و یا بدتر از آن نمایش می‌دهند .
فرق میان کم‌دی و تراژدی در همین پایه است .

۱

موضوع تقلید اعمال آدمی است و آدمی نیز بناچار یانیک است ، ۱۳۴۸-آ
یابد^۱، (اختلاف طبایع بشری، تقریباً همیشه تابع این دو صفت اصلی است،
زیرا آدمیان بر حسب نیکی و بدی خصائل متفاوت اند .) پس آدمیانی
که افعالشان موضوع تقلید است باید یا از ما بهتر باشند، یا بدتر و یا چنان
باشند که ما هستیم به همان ترتیب که نقاشان کرده‌اند: «پولو گنوتوس»^۲
آدمیان را بهتر، «پوسون»^۳ بدتر، و «دیونوسیوس»^۴ مطابق با واقع تصویر
کرده است .

۱- اعمال کسی که نه خوب باشد و نه بد ، برای تقلید مناسب نیست .

۲- Polignote - نقاش یونانی ، در قرن پنجم پیش از میلاد .

۳- Pauson - نقاش یونانی ، معاصر «آریستوفانس» (قرن چهارم پیش از
میلاد) - گویا نقاشی‌های وی نظیر کاریکاتورهای زمان ما بوده است .

۴- Denis -- (Dionusus) نقاش یونانی از اهالی کلوفون (قرن پنجم

پیش از میلاد) .

۲

شك نیست که درهريك از این هنرها این تفاوتها خواهد بود و هر هنر، بر حسب موضوع مورد تقلید، از هنرهای دیگر جدا خواهد شد.

۳

۱۰ در رقصیدن و در چنگ و مزمار نواختن نیز این تفاوتها ممکن است. و در هنر بی نامی که سخن را بدون آهنگ، به نظم یا به نثر، بکار می برد نیز این تفاوتها تواند بود. چنانکه «همر» قهرمانان خود را بهتر از آنچه که ماهستیم نشان داده است، «کلئوفون»^۵ همانند ماو «هگمون تاسوسی»^۶، نخستین کسی که «پارودی»^۷ را ابداع کرد و همچنین «نیکوخارس»^۸ نویسنده «دیلیاد»^۹ بدتر از آنچه که ماهستیم.

۱۵

۴

و چنین است در اشعار «دیتیرمبیك» و در «نوم» ها. زیرا که در آنها نیز می توان قهرمانها را با همان تفاوتهایی که «و» آرگوس»^{۱۰} در

۵- Cleophon - هویت او معلوم نیست. ارسطو در کتاب خطابه (کتاب

۳- فصل ۷) و در همین کتاب (آغاز فصل ۲۲) درباره او سخن می گوید.

۶- Hégémon - قرن پنجم پیش از میلاد. نویسنده «جنگ غولها».

۷- Parodie - نوعی است از شعر، که به منظور استهزاء و به نحوی مضحك،

اشعار جدی را تقلید می کند.

۸- Nicoccharès - هویت او معلوم نیست.

۹- Deliade -- شاید منظومه ای بوده است از نوع پارودی و به تقلید ایللیاد

همر، زیرا که این کلمه در اصل به معنی «رزمنامه ترسوها» است.

..... و «تیموتئوس»^{۱۱} و «فیلوگزئوس»^{۱۲} در «کیکلوپس»^{۱۳} نشان داده‌اند ،
نمایش داد^{۱۴}.



و همین اختلاف تراژدی را از کم‌دی جدایی سازد. این يك قهرمانان
را بدتر از مردمان واقعی جلوه می‌دهد و آن يك بهتر .

۱۰ -- Argus - هویت او معلوم نیست .

۱۱ -- Timothée - شاعر و نقاش و موسیقی‌دان یونانی -- از ۶۶ تا ۳۵۷

پیش از میلاد .

۱۲ -- Philoxène - شاعر یونانی . شاید از معاصرین تیموتئوس باشد .

۱۳ -- Cyclopes - پهلوانان افسانه‌ای ، فرزندان زمین و آسمان ، که فقط

يك چشم در میان پیشانی داشتند و بدست آبولون کشته شدند . داستان‌هایی که درباره
کیکلوپس‌ها بوده است ، غالباً موضوع شعر قرار می‌گرفته و تنها يك نمونه از این نوع
شعر باقی مانده است .

۱۴ - متن یونانی در این قسمت خوانا نبوده و گویا چند کلمه‌ای افتادگی داشته

است . مترجمین هر يك بسلیقه خود آنرا اصلاح و تصحیح کرده‌اند ولی ما به ترجمه
باوآتر I. Bywater اتکا کردیم ، هر چند که ترجمه ابوبشر متی چنین است : «...
و کذا لك ونحو هذه الدأورامبوس والنوامیس كما يشبه الانسان ويحاكي هكذا القوقلوفاس
طيموثاوس وفيلوكسانس » . و در آن از «آرکوس» نامی بیان نیامده .

فصل سوم

انواع شعر بر حسب طریقه تقلید. شعریا بصورت داستان و روایت است و یا در صحنه نمایش بعمل درمی آید. بحثی درباره اصل و منشاء درام.

۱

۲۰ تفاوت سوم میان این هنرها در طریقه تقلید است. هر گونه موضوع

رامی توان، با وسیله ای یکسان، به سه طریق تقلید کرد:

۱- بصورت داستان - و آن ممکن است که از زبان اشخاصی

ساختگی پرداخته آید، چنانکه «همر» کرده است. ۲- و یا گوینده از زبان

خود روایت کند. ۳- و یا داستان در صحنه نمایش به عمل آورده شود،

بوجهی که گوئی در واقع چنان است که می کنند. پس چنانکه در آغاز

گفتیم، تفاوت هنرها از سه جهت می باشد: وسیله تقلید، موضوع تقلید

و طریقه تقلید.

۱- افلاطون در این باره چنین می گوید: همه اشعار و داستانها دارای یکی

از این سه سبک است: نخست سبک سرتاسر تقلید است که نمونه آن چنانکه گفتی در تراژدی

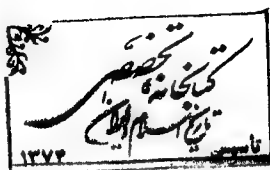
و کمدی یافت می شود. نوع دوم آنست که شاعر داستان را از زبان خود می گوید و شاید

بهترین نمونه آن سرودهایی است که به افتخار دیونوسوس می سازند. نوع سوم آنست

که هم سبک تقلید و هم روایت ساده در آن بکار رود و این نوع را در حماسه ها و چندین

قسم از اشعار دیگر می یابیم. جمهوری ۳۹۴.

بنابر این «سوفکلس»^۲ از يك جهت با «همر» مشابه است، زیرا که ۲۵
 هردو مردمان يك را موضوع تقلید قرار می دهند؛ و از جهت دیگر با
 «آریستفانس»^۳ مشابه است، زیرا که هردو، داستانهای خود را در صحنه
 نمایش به عمل درمی آورند.



۲

و چنانکه برخی عقیده دارند، از اینروست که داستانهای نمایشی
 «درام» نامیده می شوند. زیرا که داستان در صحنه نمایش بعمل آورده
 میشود.^۴ و از اینروست که «دوریانها» ابداع کمدی و تراژدی را بخود نسبت
 می دهند. دوریانهای شهر «مگارا»^۵ کمدی را از اختراعات خود می دانند
 و می گویند که چون حکومت آن شهر بدست مردم افتاد^۶، کمدی
 بوجود آمد. و دوریانهای ناحیه «سیسیل»^۷ نیز مدعی اختراع آنند بدلیل

۲- Sophecle - شاعر تراژدی نویس یونان - از ۴۵۹ تا ۴۰۶ پیش از میلاد.

۳- Aristophane - شاعر کمدی نویس یونان - از ۴۵۰ تا ۳۸۰ ق. م.

۴- Drame - (Drama) از ماده drao که در لغت یونانی به معنی «کردن و بعمل آوردن» است.

۵- Doriens - یونانیان نواحی اسپارت، آرگوس و کورینت.

۶- Megara - یکی از شهرهای جنوبی یونان.

۷- در حدود ۶۰۰ پیش از میلاد.

۸- Sicile (Sikelia) صقلیه. جزیره ای است در جنوب ایتالیا.

آنکه سالها پیش از «خیونیدس»^۹ و «ماگنس»^{۱۰}، «ایبخارمس»^{۱۱} شاعر از آنجا برخاسته است.

۴

برخی از دوریانهای «پلوپونز»^۲ نیز ابداع تراژدی را بخود نسبت می دهند و برای اثبات مدعای خویش واژه های «کمدی» و «درام» را دلیل می آورند. بگفته ایشان در زبان دوریانی، دهکده های اطراف شهر را «کومه»^۳ می خوانند، ولی آتنی ها آنرا «دیمیس»^۴ می گویند. پس بازیگران کمدی نام خود را از واژه «کومازین»^۵، که در زبان آتنی ها بمعنی عیش و سرور است نگرفته اند، بلکه چون این جماعت در شهرها مورد تحقیر بوده اند، لذا همواره از دهکده ای به دهکده دیگر می رفته اند و از همین روی باین نام خوانده شده اند.

و همچنین دوریانها لفظ «درام» را از واژه «دران» که در زبان آنها بمعنی «کردن و بعمل آوردن» است مشتق میدانند. در صورتی که آتنی ها

۹- Chiomide - شاعر کمدی نویس یونان - از اهالی آتن - قرن پنجم پیش

از میلاد.

۱۰- Magné -- شاعر کمدی نویس یونان - قرن پنجم ق. م.

۱۱- Epicharme -- شاعر و فیلسوف سیسیلی -- اواخر قرن ششم ق. م.

۱۲- Peloponèse -- ناحیه ای در جنوب یونان.

۱۳- Comai

۱۴- Demous

۱۵- Comazein

۱۴۴۸-ب

برای این معنی، لفظ «پراتین»^{۱۶} را بکار میبرند



درباره تعداد و کیفیت وجوه اختلاف بین تقلیدها، همین اندازه

بس است.

فصل چهارم

اصل و منشاء شعر و مراحل تکامل آن . پیدایش شهربه به دعوات است و هر دو علت در طبیعت و نهاد آدمی است : یکی غریزه تقلید و دیگری خاصیت درک وزن و آهنگ . کیفیت پیدایش تراژدی و کمدی - مراحل تکامل تراژدی .

۱

شك نیست که پیدایش شعر را در اصل دو علت است و هر دو علت در طبیعت و نهاد آدمی است .

۲

تقلید کردن ، غریزه ای است که از کودکی در انسان ظاهر میشود و یکی از امتیازات بشر بر سایر حیوانات پست تر ، در آنست که وی مقلد ترین مخلوقات جهان است و نخستین دانسته های خود را از راه تقلید فرا می گیرد . بهمین همه مردم طبیعتاً از کارهای تقلیدی لذت می برند^۱ .

۱ - پیدایش شعر ناشی از علت اول است و لذتی که مردمان از آن می برند ، ناشی از علت دوم .

۳

- و این حقیقت دوم را تجربه آشکار می سازد . زیرا هر چند که دیدن
 ۱۰ برخی چیزها شاید دردناک و نامطبوع باشد ، لکن تقلید دقیق آنها در
 هنر ، در نظر مالذت بخش خواهد بود . مانند شکل پست ترین جانوران
 و مردها^۲ .

۴

توضیح بیشتر آنکه آموختن هر چیز و پی بردن به حقایق ، نه تنها
 فیلسوفان را لذت می بخشد ، بلکه هر آدمی را ، بفرآورد استعدادی که
 دارد ، خوش آیند است^۳ .

۲ - ارسطو در کتاب خطابه (کتاب ۱ فصل ۱۱ بند ۲۳) باز به این نکته
 اشاره می کند . بوالونیز در فن شعر (سرود سوم) آنرا تکرار کرده است :

Il n'est point de serpent ni de monstre odieux ,
 Qui , par l'artimite , ne puisse plair aux yeux ;
 D'un pinceau délicat l'artifice agreable
 Du plus affreux objet fait un objet aimable .

Boileau - L'art poetique III.

۳ - شرح ابن سینا در این باره چنین است : «ولهذا السبب ماصار التعليم
 لذیذاً ، لاالى الفلاسفة فقط ، بل الى الجمهور ، لما فى التعليم من المحاكاة ، لان التعليم
 تصوير ما لا مرفى فيه النفس . » . بنظر ابن سینا ، تعلیم نیز از تقلید (یا بقول خودش
 محاكاة) خالی نیست ، و این جمله نشان می دهد که وی مفهوم «تقلید» ارسطو را
 چنانکه باید دریافته است .



نگریستن در تصاویر، از آنجهت لذت بخش است که آدمی درحین تماشای آن، مطالبی می آموزد و درحقیقت چیزها تعقل و تأمل می کند .
چنانکه میگوید این فلان مرد است و چنین و چنان است. و اگر کسی چیزی را که از آن تصویر ساخته اند پیش تر ندیده باشد، لذتی که درك میکند ناشی از دیدن آن تقلید نیست، بلکه از چیره دستی نقاش، از رنگ آمیزی و از دیگر اینگونه عوامل است .



پس چون تقلید کردن در خلقت و نهاد ماست - همچنانکه درك آهنگ و وزن (شك نیست که بحور^۴، انواع و اجزاء وزن اند^۵) نیز درما فطری است - بنابراین، آنانی که استعداد طبیعی بیشتری داشتند، نخست بتدریج، از بدیهه گوئیهای خویش شعر ساختند .



و شعر در اندك زمانی، بر حسب طبایع گویندگان، به دو نوع مختلف

۴ - Metre (Metron)

۵ - Rythme - (Rhythmos) - ارسطو در کتاب خطابه (کتاب ۳ - فصل ۸ - بند ۲) نیز میگوید: بحور از انواع وزن بشمار می روند. شمس قیس رازی اوزان را از انواع بحر می داند: «بحر اسم جنسی است از کلام منظوم که تحت آن انواع اوزان است» . دکتر پرویز خانلری در کتاب «تحقیق انتقادی در عروض فارسی»، صفحه ۸۲ و ۸۳، به اشتباه صاحب المعجم اشاره می کند .

تقسیم شد. آنها که طبعی متین تر و رزین تر داشتند، کارهای پر عظمت و رفتار مردمان بزرگ و نیک سیرت را موضوع تقلید قرار دادند، و آنها که طبعی پست تر و عامیانه داشتند، رفتار مردمان فرومایه را. گروه نخستین در آغاز، خدایان را با شعر می ستودند و مدح و ثنای کسان می گفتند، و گروه دوم به هجو گوئی و مذمت مردمان می پرداختند.



پیش از «همز»، هیچ شاعری را نمی شناسیم که از اینگونه اشعار سروده باشد. گرچه شاید بسیار بوده اند. و نمونه هایی از این نوع را تنها می توان در آثار شعرای بعد از «همز» یافت، همچون «مار گیتس»^۶ خود او و اشعار نظیر آن که شعرای دیگر ساخته اند. برای اینگونه اشعار هجو-آمیز، به تناسب موضوع، وزن «ایمبیک»^۷ میان آمد. و این وزن از آن جهت «ایمبیک» نامیده شد که شعرا برای هجو یکدیگر آنرا بکار می بردند.



و چنان شد که شعرای پیشین برخی گویندگان شعر «هروئیک»^۸ و برخی

۶ - Margitès - (مشتق از کلمه Margos = احمق) - از این منظومه جز چند سطر باقی نمانده است. ارسطو آنرا به هر نسبت میدهد، لکن منتقدان جدید این انتساب را صحیح نمی دانند.

۷ - Iambique - (از ماده Iapto = طعنه زدن) و زنی است که در آن هر جزء یا «پایه» از دو مقطع تشکیل شده: مقطع اول کوتاه، مقطع دوم بلند.

۸ - Heroic (از ماده Heros = پهلوان) بحری که از شش پایه تشکیل میشده است و هر پایه دارای سه مقطع بوده: مقطع اول بلند و دو مقطع دیگر کوتاه.

سرایندگان شعر «ایمبیک» ناامیده شدند. هرچند که «همر» وضعی ویژه خود دارد: همچنانکه اودر سخن رزین وجدی بزرگترین شاعران بود (نه تنها از لحاظ کمالات و فضائل ادبی، بلکه از لحاظ خاصیت نمایشی^۹ تقلیدها نیز همتا نداشت). همچنان نیز، وی نخستین کسی بود که صورت کلی کمدی را طرح ریزی کرد و تقلید امور مضحکه را بجای هجو و ذم آورد. «مارگیتس» اودر حقیقت، با کمدی همان نسبت و تشابه را دارد که «ایلیاد»^{۱۰} و «اودوسیا»^{۱۱} با تراژدیهای زمان مادرانند. ۲-۱۴۴۹

۱۰

هنگام پیدایش کمدی و تراژدی، گویندگان شعر «ایمبیک» به اقتضای طبع ویژه خویش سازندگان کمدی شدند و گویندگان شعر «هروئیک» نیز شاعران تراژدی گردیدند. زیرا که این انواع جدید شعر، از اقسام سابق عالی تر و پسندیده تر بود. ۵

۱۱

بحث در اینکه آیا تراژدی از لحاظ اجزاء تشکیل دهنده به آخرین حد کمال خود رسیده است یا نرسیده، و همچنین بحث در ماهیت تراژدی و رابطه آن با صحنه نمایش، باید در جای دیگر مطرح شود.

۹ - Dramatique - وصف دقیق صحنه ها و وقایع، چنانکه گویی به نمایش و عمل درآمده اند.

۱۰ - Illiade - منظومه حماسی - اثر هر. رجوع کنید به ف. ۱. ۱. ۱. در آخر کتاب.

۱۱ - Odyssée - منظومه حماسی - اثر هر. رجوع کنید به ف. ۱. ۱. ۱. در آخر کتاب.

۱۲

- شك نیست که تراژدی نیز، چون کمدی، نخست از بدیهه سرایی آغاز شد. تراژدی از اشعار «دیتیرمبیک» منشاء میگیرد و کمدی از سرودن ۱۰ های «فالیك»^{۱۲} که هنوز در بسیاری از شهرهای مارسماً باقی مانده است. از آن پس تراژدی اندك اندك پیش رفتن آغاز کرد و در هر مرحله از مرحله پیشین بهتر شد.^{۱۳}

۱۳

- در حقیقت، تراژدی پس از دگرگونیهای بسیار، عاقبت بصورت طبیعی خود رسید و در آنجا از پیشرفت باز ایستاد.^{۱۴} ۱۵

۱۴

- ۱- تعداد بازیگران^{۱۵} را نخست «اسخولوس»^{۱۶} از يك تن به دو تن

۱۲- Phallique - منسوب بهضوتناسلی مرد «Phalos». رجوع کنید به ف. ۱.۱.۱. در آخر کتاب.

۱۳- مراحل تکامل تراژدی را در آخر کتاب (ف. ۱.۱.۱.)، شرح داده ایم.

۱۴- مقصود ارسطو آنستکه تراژدی نیز مانند يك موجود زنده، چون به حد بلوغ و کمال رسید، رشد و نموش متوقف شد.

۱۵- Acteurs - (Hypokrites) - ابوبشر متی: المرائین والمنافقین، الآخذ بالوجوه، المراءاة والنفاق - ابن سینا: الاخذ بالوجوه، المنافقین الآخذین بالوجوه - ابن رشد: الاخذ بالوجوه، نفاقاً واخذاً بالوجوه. کلمه Hypokrites در زبان یونانی به معنی منافق و دورو و ظاهر ساز است، ولی علاوه بر این مجازاً به بازیگر تأثیر نیز اطلاق میشود (زیراکه بازیگران چهره واقعی خود را در زیر ماسک مخفی می کردند و شخصیتی عاریت بر خود می گرفتند). مترجمین سریانی و عرب و شارحین اسلامی که از کیفیت شعر و درام یونان بی خبر بودند، بمفهوم اصطلاحی و مجازی آن توجهی نیافتند.

۱۶- Aischylos - Eschyle (Aischylos) شاعر تراژدی نویس یونان (۵۲۵-۴۵۶)

رساند و از سهم فروستان^{۱۷} کاست و گفتگوی در صحنه را قسمت اصلی تراژدی قرار داد.

۲- «سوفوکلس» بازیگران را به سه تن افزایش داد و صحنه‌ها را با پرده‌های نقاشی شده تزئین کرد.

۱۵

۳- تراژدی داستانهای کوتاه و سبك را كنار نهاد و زبان مسخره آمیزی را كه از بقایای مرحله «ساتیريك»^{۱۸} بود، از خود دور ساخت و بدین ترتیب، پس از زمانی دراز، عظمت خود را بدست آورد و آنگاه از وزن «تروكائيك»^{۱۹} به وزن «ایمبیک» تغییر یافت. تراژدی در اصل وزن چهارپایه‌ای «تروكائيك» را از آن روی بخود گرفته بود، كه این وزن با شعر «ساتیريك» و رقص بیشتر سازش داشت، ولی زما نيكه گفتگو بمیان آمد، طبیعت خود وزن شایسته را بدست داد. می‌دانیم كه وزن «ایمبیک» برای محاوره مناسب‌ترین وزن‌هاست^{۲۰}. بدلیل آنكه گفتار

۱۷- كلمه «فروستان» را در ترجمه Choeur آورده‌ایم. اصل آن هرچه و از هر جا باشد واژه‌ای است كه در فرهنگهای فارسی بمعنی سرود و آواز دسته‌جمعی آمده است (برهان قاطع «فروست») و اگر آنرا در این مورد بكار ببریم بی‌مناسبت نخواهد بود. ابوبشر متی: الصفوف، الدستبنند والرقاصین - ابوعلی سینا: جماعة الملحین ر. ك. ف. ۱. ۱.

۱۸- Satirique - اشعار و سرودهای مربوط به «ساتیرها» كه با آواز و رقص خوانده میشدند. ر. ك. ف. ۱. ۱.

۱۹- Trochaïque - از ماده Trocho = جاری شدن- وزنی است كه در آن هرپایه اذو مقطع تشکیل شده است: مقطع اول بلند، مقطع دوم کوتاه.

۲۰- «وزن ایمبیک به گفتگوی معمولی شباهت دارد مردم معمولاً بی آنكه خود بفهمند، به این وزن سخن می‌گویند». دمتریوس - درباره سبك- ۴۳

روزانه ما غالباً به این وزن درمی آید، ولی بندرت وزن شش پایه‌ای بخود می گیرد. مگر زمانی که از لحن محاوره دور شویم.

۱۶

تعدد « پرده » ها^{۲۱} یکی دیگر از تحولات تراژدی بود. و اما شرح نکات دیگر و مقدمات سایر آرایشها را باید گفته شمزد، زیرا اگر بجزئیات پردازیم سخن به درازا خواهد کشید.

۲۰

۲۱ - Episodes - درنثا تریونان قدیم پرده وجود نداشته است و آغاز و پایان

هر پرده (act) را با سرود فرودستان معین می کرده اند.

فصل پنجم

تعریف کمدی - مقایسه بین تراژدی و حماسه .

۱

چنانکه گفتیم^۱ کمدی تقلید کسانی است که از حد متعارف بدتر باشند، ولی نه از حد هر گونه عیب و نقص، بلکه فقط از حد زشتی های خنده آور. و عیب یا خطائی را خنده آور میگوئیم که دیگران را از آن درد و گزند نرسد. چنانکه نقابهایی^۲ که بر چهره میگذارند، زشت و بد شکل است، لکن موجب خنده میگردد و کسی را رنج و زیان نمیرساند.

۳۵

۲

هر چند به تحولات تراژدی آشنائیم و شعرای تراژدی را نیز می - شناسیم، لکن درباره کمدی چیزی بر ما معلوم نیست و به مراحل نخستین

۱ - فصل ۲ بند ۵

۲ - Masque - ابوشرمتی و ابن رشد : وجه المستهزی - ابن سینا : وجه المسخره . باید دانست که در کمدی ماسکهای خنده آور و در تراژدیها ماسکهای وحشت انگیز و هولناک بر سرور می نهانند .

آن توجهی نشده، زیرا که هنوز هم کسی جداً به آن نپرداخته است. زمان درازی از آغاز پیدایش کمدی گذشته بود که حکمرانان^۳ نمایش ۳-۱۴۴۹ آنرا در اجتماعات رسماً تصویب و گروهی از خوانندگان را برای این مقصود انتخاب کردند. بازیگران و خوانندگان کمدی، نخست خود داوطلب این کار میشدند.

۳

از آن پس که کمدی شکلی بنخود گرفت، نام شعرای کمدی نیز ثبت شد^۴.

۴

ولی هنوز نمی دانیم که نخست، نقاب بر چهره زدن، مقدمه^۵ خواندن، تعدد بازیگران و سایر اینگونه امور را چه کسی معمول و مرسوم کرد.

۳ - Archon = والی و حاکم شهر - در یونان قدیم جشنها و نمایشها و مسابقات عمومی به دستور فرمانداران شهرها و تحت نظر آنان اجراء می شد. حتی خوانندگان سرودها را نیز فرمانداران انتخاب می کردند.

۴ - نام شعرایی که در مسابقات شرکت می کردند و همچنین نتیجه مسابقات هر سال در دفتر مخصوصی ثبت می شد، از شعرای کمدی نویس، ماکه اولین کسی بود که نامش رسماً (در سال ۴۵۸ ق. م.) در این دفتر ثبت گردید.

۵ - Prologue - مقدمه - قسمتی از نمایش که قبل از ورود فرودستان واقع می شود. در مقدمه، یک یا چند تن از بازیگران بصورت محاوره و یا به تنهایی موضوع نمایش و سایر نکات لازم را برای تماشاگران توضیح می دهد.



داستان پرداری کمدی، درسیسیل، بوسیلهٔ «ایبخارمس»^۶ و «فورمیس»^۷ آغاز شد.



از شعرای آتن،^۸ «کراتس»^۹ نخستین کسی بود که اشعار هجو آمیز را از میان برداشت و داستان پردازی را - بی آنکه شخص معینی مورد هجو و استهزاء قرار گیرد - به میان آورد.



پسین حماسه و تراژدی مشابهت و موافقت تا آنجاست که هر دو از موضوعات جدی تقلید میکنند و کلام سنگین و رزین بکار میبرند.^{۱۰} ولی

۶ - Epicharme - شاعر و فیلسوف سیسیلی (اواخر قرن ششم ق. م.)

۷ - Phormis - اهل سیراکوز (قرن پنجم ق. م.)

۸ - Athène - اتنیه، پایتخت کنونی یونان.

۹ - Cratès - شاعر یونانی (قرن پنجم ق. م.)

۱۰ - اشعار ایبیک که اشخاص معین و معروف را مورد استهزاء و حمله قرار می داد.

۱۱ - همه سخن شناسان سبک و شیوه گفتار را تابع موضوع و مضمون شعر

می دانند :

«در تراژدی سنگینی و ابهت موضوع، سنگینی و متانت کلام را ایجاد می کند».

لنکینوس - درباره شیوهٔ عالی - فصل ۳.

«معنی رکیکی که به الفاظ رزین و پرشکوه درآید مانند آنست که یک ماسک

بزرگ تراژدی را بر چهرهٔ کودک خردسالی قرار دهند». لنکینوس - دربارهٔ شیوهٔ

عالی - فصل ۳۰.

«اگر برای امور مضحک کلام مزین و آراسته بکار برند، بدان ماند که میمونی

تفاوتشان نخست از آنجهت است که حماسه سراسر در يك وزن است^{۱۲} و صورت داستان دارد. و تفاوت دوم ازجهت طول مدت است. بدین معنی که برای حماسه زمان محدود نیست. لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان از یک دور گردش خورشید تجاوز نکند و یا در همان حدود باشد^{۱۳}. این خود یکی از وجوه اختلاف میان حماسه و تراژدی است، هر چند که در اصل تراژدی نیز از لحاظ زمان مانند حماسه بود.



اختلاف سوم ازجهت اجزاء تشکیل دهنده آنهاست. که بعضی در هر دو مشترك و بعضی مخصوص تراژدی است. از این رو، هر کس که نيك و بد تراژدی را تمیز دهد، زشت و زیبای حماسه را نیز می شناسد. زیرا که

را برك و آرایش کنند». دمتريوس - درباره سبك - ۱۶۵.

«موضوع خنده آور را نمی توان در نظمی که برای تراژدی مناسب است نقل کرد». (هوراس - فن شعر)

«اندیشه ای سخیف که با الفاظی مطمئن اداء شود، همچون دلقکی است که در کسوت شاهان رود». آلكساندر پوپ - مقاله ای درباره انتقاد.

«فلايكسو المعانی الجدة به الفاظاً هزلية فيسغفها» و لا يكسو المعانی الهزلية الفاظاً جدة فيستوخمها صاحبها. ولكن يعطى كل شيء من ذلك حقه ويضعه موضعه... نقد النشر - ص ۹۰ - قدامة بن جعفر - متوفى ۳۳۷ هـ.

«فان حق المعنى الشريف، اللفظ الشريف». الصنائعيتين فصل ۱ باب ۳ -

ابوهلال عسکری - متوفى ۳۹۵ هـ.

Heroique hexametre - ۱۲

۱۳ - وحدت زمان - ر. ك. ف. ۱. ۱. ۱.

تراژدی تمام عناصر تشکیل دهنده حماسه را در بر دارد ، لکن حماسه تمام اجزاء تراژدی را شامل نیست^{۱۴} .

۱۴ - عناصر تشکیل دهنده تراژدی : سخن ، وزن ، داستان ، آهنگ ، منظره نمایش . عناصر تشکیل دهنده حماسه : سخن ، وزن ، داستان . پس در حماسه آهنگ (آواز) و منظره نمایش وجود ندارد .

فصل ششم

تعریف تراژدی - اجزاء ششگانه آن .

۱

در باره اشعار شش پایه‌ای^۱ و در باره کم‌دی از این پس^۲ سخن خواهیم گفت . اینک به بحث در باره تراژدی میپردازیم . نخست باید از آنچه که تاکنون گفته‌ایم ، تعریف تراژدی را بدست آوریم .

۲

پس تراژدی عبارت است از تقلیدیک عمل جدی و کامل که دارای طول معینی باشد، سخن در هر قسمت آن بوسیله‌ای مطبوع و دلنشین گردد، تقلید به صورت روایت نباشد و در صحنه نمایش بعمل در آید و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد^۳ تا ترکیه^۴ این عواطف را موجب

۱ - Hexametre مقصود شعر حماسی است .

۲ - درباره اشعار حماسی در فصل ۲۳ و ۲۴ مطالبی گفته می‌شود، لکن بحث در باره کم‌دی مربوط به قسمت دوم این کتاب بوده است که مفقود شده .

۳ - بوالونیز برانگیختن رحم و ترس را لازمه تراژدی می‌داند :

Si d' un beau mouvement l' agréable fureur

Souvent ne nous remplit d' une douce terreur ,

گردد.

۳

از اینکه گفتم: «سخن در هر قسمت بوسیله‌ای مطبوع و دانشین گردد»، مقصودم آن بود که با وزن و آهنگ یا آواز همراه باشد. و از اینکه گفتم: «در هر قسمت بوسیله‌ای»، قصدم آن بود که در یک قسمت، سخن با وزن همراه باشد و در قسمت‌های دیگر، بنوبت با آهنگ و آواز.^۶

۳۰

۴

۱ - چون تراژدی داستانی است که در صحنه نمایش بعمل در

Ou n' excite en notre âme une pitié charmante
En vain vous étalez une scène savante .
Boileau - L' artpoétique III

۴ - Catharsis - ابوبشر متی: تنقی تنظف - این رشد: التقاوالنظافة برای شرح این کلمه رجوع کنید به ف. ۱۰۱. در آخر کتاب.
۵ - «وزن و آهنگ... نفوذی خاص و تأثیری عمیق در روح دارند.» جمهور افلاطون - کتاب ۳ صفحه ۴۰۱

«فان اللحن یؤثر فی النفس تأثیرا لا یرتاب به» از شرح ابن سینا.
«وما یفضل به الشعر... ان الالحان الی هی اهنی للذات.»

ابی هلال المصکری - الصناعتین - ص ۱۳۲

۶ - وزن، برای آنچه بازیگران در صحنه می‌گویند و آواز، برای سرودهای فرودستان.

می آید، پس ناچار آرایش صحنه^۷ نخستین قسمت آنست و آواز^۸ و گفتار^۹ در مرحله بعد قرار می گیرند. زیرا که در تراژدی، اینها از وسائل تقلید بشمار می روند.

۵

در اینجا مقصودم از «گفتار»، فقط ترکیب کلام منظوم است^{۱۰}، و مقصودم از «آواز»، روشن تر از آنست که محتاج بیان باشد.

۶

و اما موضوع تقلید، اعمال آدمی است، و آدمیان نیز بناچار اخلاق و افکاری خاص خود دارند، و از همین لحاظ است که به اعمال آدمیان صفاتی را نسبت می دهیم. پس بنابر ترتیب طبیعی امور، برای اعمال^{۱۱} T-۱۴۵۰ آدمیان این دو علت موجود است: اخلاق و افکار، و سعادت و تیره بختی

۷ - Spectacle - (Opsis) ابو بشرمتی: جمال وحسن الوجه، النظر - ابن سینا: النظر، النظر والاحتجاج - ابن رشد: النظر.

مقصود همه آن چیزهایی است که برای ترتیب يك صحنه نمایش لازم است، مانند برده ها و لباسهای بازیگران و امثال آن.

۸ - Melopoiia) Mélodie (ابو بشرمتی: النغمة الصوت، صنعة الصوت - ابن سینا: اللحن، التلحين - ابن رشد: اللحن.

۹ - Language parlé (Lexis) ابو بشرمتی: المقوله - ابن سینا: اللفظ والمقالة، قول - ابن رشد: قول.

۱۰ - «ومعنى القول: اللفظ الموزون.» از شرح ابن سینا.

۱۱ - باید دانست که عمل (Praxis) Action در نظر ارسطو، فقط یک

فعالیت ظاهری و خارجی نیست، بلکه نماینده شخصیت عقلانی و اخلاقی انسان است.

آدمیان در زندگی ، نتیجه طبیعی اعمال ایشان است ^{۱۲}.



پس اعمال آدمیان بصورت داستان نمایش داده می شود . و من در اینجا ترکیب وقایع را «داستان» ^{۱۳} ، و آنچه را که بحکم آن صفاتی به اشخاص نسبت می دهند «اخلاق» ^{۱۴} ، و هر چیز را که اشخاص در اثبات نکته ای ویا در بیان حقیقتی بگویند «افکار» ^{۱۵} ایشان می نامم .



بنابر این ، هر تراژدی باید شامل شش جزء باشد که چگونگی آنرا معین سازند ، از اینقرار : داستان ، اخلاق ، گفتار ، فکر ، صحنه آرایی ، آواز .



از این شش جزء ، دو جزء از وسائل تقلید است ، يك جزء از طریقه های

۱۲ - «کار تقلید شاعرانه مجسم ساختن اعمالی است که از اشخاص یا به اجبار یا به اختیار سرمی زند و اشخاص آن اعمال رامایه نیکبختی یا بدبختی خود می دانند و از آن بابت متألم یا خوشحال می شوند.» جمهور افلاطون - فصل ۱۰ ص ۶۰۳

۱۳ - La fable یا به انگلیسی The plot (Mythos) ابوشرمی : الخرافة - ابن سینا ، المثل ، الخرافة - ابن رشد : القول الخرافی .

۱۴ - (Ethe) Caractère ابوشرمی و ابن رشد : العادات - ابن سینا ، العادة ، الاخلاق .

۱۵ - Pensée - (Dianoia) ابوشرمی : الرأی ، الاعتقاد - ابن سینا : الرأی - ابن رشد : الاعتقادات .

تقلید و سه جزء دیگر از موضوعات مورد تقلید^{۱۶}. و جزاین شش جزء، دیگر هیچ نیست.

۹۰

اکثر شعرای تراژدی، این عناصر اصلی را چنانکه باید بکار برده اند و می توان گفت که در هر تراژدی، صحنه آرایی، اخلاق، داستان، گفتار، آواز و فکر موجود است.

۹۱

۲- ترکیب وقایع مهمترین جزء، از اجزاء ششگانه ای است که شمردیم. تراژدی در اصل تقلید آدمیان نیست، بلکه تقلید اعمال است تقلید زندگی است، تقلید نیکبختی ها و بدبختی هاست. درحقیقت، تمام نیکبختی ها و بدبختی های آدمی صورت عمل بخود می گیرد، و غایت زندگی نیز خود نوعی عمل و فعالیت است، نه کیفیت^{۱۷}.

۹۲

صفات آدمیان تابع خصوصیات اخلاقی ایشان است، لکن شادی و ناشادیشان از کردارشان سرچشمه می گیرد. بنا بر این تراژدی را برای جلوه گر ساختن خصوصیات اخلاقی بصحنه نمی آورند، بلکه برای

۱۶- گفتار و آواز، از وسائل تقلید. صحنه آرایی، از طریق های تقلید. داستان و اخلاق و فکر، از موضوعات مورد تقلید.

۱۷- «سعادت، خود غایت زندگی است.» اخلاق- کتاب ۹ فصل ۶-

جلوه گر ساختن اعمال، خصوصیات اخلاقی را به میان می آورند^{۱۸}. پس مقصود اصلی وغایت تراژدی، اعمال یا «داستان» آنست، وغایت در همه جا مهمترین چیزهاست.

۱۳

گذشته از این، بدون عمل، وجود تراژدی ممکن نیست، ولی بدون خلیقات ممکن است^{۱۹}. چنانکه در اکثر تراژدیهای که شعرای جدید^{۲۰} نوشته اند، خلیقات موجود نیست^{۲۱} و این نقص در آثار بسیاری از شعرا مشهود است. و در نقاشی نیز، اگر آثار «ژئوکسیس»^{۲۲} را با نقاشی های «پولو گنو توس» مقایسه کنیم، این تفاوت را خواهیم دید. زیرا که «پولو گنو توس» در نمایش دادن خلیقات چیره دست است ولی در نقاشی های «ژئوکسیس» از این مطلب اثری نیست.

۱۸- هر اکلیت می گوید: سر نوشت هر کس نتیجه اخلاق اوست.

۱۹- این گفته خالی از مبالغه نیست. زیرا چنانکه در همین فصل خواهیم دید، عمل نتیجه اراده است و اراده از اخلاق سرچشمه می گیرد و در تراژدی جدا ساختن آنها از یکدیگر ممکن نیست. از یک سلسله اعمال غیر ارادی نمی توان تراژدی ساخت.

۲۰- در ترجمه ابوبشر متی «شعراي جديد»، «مديحيات الصبيان» ترجمه شده است. متشاء این اشتباه را نیز باید ترجمه سریانی دانست. زیرا در زبان یونانی کلمه (Neos) هم بمعنی «پسرك و جوانك» است و هم بمعنی «تازه و جديد» مترجم سریانی معنی اول را در نظر گرفته، در صورتیکه معنی دوم مقصود بوده است.

این اشتباه در شرح این سینا نیز راه یافته است.

۲۱- شاید به همین علت بوده است که از تراژدیهای زمان ارسطو چیزی باقی نمانده.

۲۲- Zeoxis نقاش یونانی (اواخر قرن پنجم) - در باره استادی وی می گویند که خوشه انگوری را چنان ماهرانه تصویر کرده بود که پرندگان فریب می خوردند و بر آن می نشستند.

۱۴

و باز ممکن است که کسی سخنانی بهم پیوندد، که حاوی حقیقات، و از جهت فکر و گفتار نیز در نهایت کمال باشد، لکن تأثیر خاص تراژدی را پدید نیاورد. ولی اگر کسی قسمت‌های دیگر را ناقص و ناتمام بکاربرد،^{۲۰} لکن در آن میان داستانی را باز گوید، شك نیست که در ایجاد تأثیر خاص تراژدی توفیق بیشتری یافته است.

۲۱۵

همچنانکه در نقاشی نیز اگر زیباترین رنگها را درهم و برهم بر ۱۴۵۰-ب صفحه‌ای بکشند، هرگز لذتی را که تماشای يك تصویر^{۲۴} ساده سپید و سیاه دربر دارد، ایجاد نتواند کرد.

۱۶

و باز، دلکش ترین و مؤثرترین اجزاء تراژدی «تغییرات ناگهانی»^{۲۵} و «شناسائی»^{۲۶} ها است، که هر دو از اجزاء داستان شمرده میشوند.

۲۳- در نسخه‌های خطی و در ترجمه عربی قدیم، این قسمت بعد از بند ۱۸ آمده است، ولی کاستل و ترو Castelvetro به تشخیص خود محل آنرا تغییر داده است. ما نیز در ترتیب بندها از ترجمه فرانسه رومل (که تصرف کاستل و ترو را در این مورد پذیرفته است) پیروی کرده‌ایم. ترجمه انگلیسی تواینینگ Twining نیز چنین است.

۲۴- در ترجمه ابوبشر متی «تصویر»، «الاصنام» ترجمه شده است، زیرا که کلمه Eikon در لغت یونانی هم بمعنی «بت» است و هم بمعنی تصویر. این اشتباه نیز از ترجمه سریانی عبری نقل شده و از راه یکی از این دو ترجمه در شرح ابن سینا نیز وارد گردیده است.

۲۵- pérípétie در فصل ۱۱ آنرا تشریح می‌کند.

۲۶- Reconnaissance در فصل ۱۱ آنرا تشریح می‌کند.

۱۷

دلیل دیگر اینکه تراژدی نویسان مبتدی، در بیان خلیقات و در شیوه گفتار زودتر توانایی حاصل می کنند تا در ترکیب وقایع و داستان پردازی. نخستین شاعران نیز، بتقریب جملگی چنین بوده اند.

۳۵
از
T-۱۴۵۰

۱۸

بنابراین، داستان اساس و روح تراژدی است و خلیقات در مقام دوم قرار دارد. تراژدی، نخست تقلید اعمال است و چون عمل از آدمی سر میزند، پس تراژدی برای تقلید اعمال، ناگزیر به تقلید آدمیان میپردازد.

۲
از
ب-۱۴۵۰

۱۹

«فکر» در مقام سوم می آید، و آن قدرت بیان مطالبی است که گفتن آن شایسته و مناسب وضع باشد. این قسمت از تراژدی، به فنون سیاست و خطابه نیز بستگی دارد. زیرا که در تراژدیهای شعرای پیشین، قهرمانان چون سیاستمداران سخن می گویند و در تراژدیهای شعرای جدید، همچون استادان علم بلاغت.

۵

۲۰

«فکر» را نباید بجای «اخلاق» گرفت.^{۲۷} اخلاق اراده را آشکار می سازد.^{۲۸}

۲۷- باید در نظر داشت که اخلاق همیشه در عمل ظاهر می شود و فکر در گفتار.

۲۸- «عملی خوب است که از اراده ای خوب سرچشمه گرفته باشد؛ زیرا که

اراده مصدر عمل است. و نیز اراده ای خوب است که اخلاق خوب منشاء آن باشد؛ زیرا که اخلاق مظهر اراده است».

نشان می‌دهد که اشخاص، در امور نامعلوم، از چه نوع چیزی اجتناب و چه نوع چیزی را قبول می‌کنند. پس در سخنی که گوینده آن نه چیزی را قبول و نه رد کند، خلیقات وجود ندارد. و از سوی دیگر، فکر در سخنی موجود است که بودن یا نبودن چیزی را مبرهن سازد^{۲۹} و یا یک عقیده کلی را بیان کند.

۲۱

گفتار قهرمانان تراژدی، در مقام چهارم است، و چنانکه پیش از این گفتیم، گفتار، وسیله بیان افکار است^{۳۰}، و آن در نظم و نثر یکی است.

۲۲

و اما از دو جزء باقی، آواز مهمترین وسیله‌ای است که تراژدی را دلکش و لذت بخش می‌سازد. ولی آرایش صحنه، هر چند که بی‌تأثیر نیست، لکن از هنر دور است و باشعر بستگی ندارد. زیرا که تراژدی، حتی اگر در صحنه نمایش نیز به عمل در نیاید، باز تأثیر خود را دارد.^{۳۱} و از این گذشته، فن صحنه آرائی، جز هنر شاعری است.

۲۹- بای و اترو توای نینگ این جمله را به اینصورت ترجمه کرده‌اند: «فکر در سخنی موجود است که چیز (معنی) را اثبات یا نفی کند.» ولی ما به ترجمه رومل و ترجمه عبدالرحمن بدوی اتکاء کردیم زیرا با تعریب ابوشرمتی و شروح ابن سینا و ابن رشد مطابقت داشت.

۳۰- «واللسان هو ترجمان اللب و برید القلب.» نقد البشر- قدامه بن جعفر «بیان، کسوت اندیشه است» الکزاندر پوپ.

۳۱- از طریق خواندن.

فصل هفتم

دامنان باید کامل، تمام و دارای طول معین باشد.

۱

اکنون که اجزاء تراژدی را شناختیم، به چگونگی ترکیب وقایع میپردازیم. زیرا که این نخستین و مهمترین قسمت تراژدی است.

۲

گفتیم^۱ تراژدی تقلید عملی است که کامل، تمام و دارای طول معین باشد. زیرا ممکن است که چیزی کامل و تمام، از بزرگی بی بهره باشد.

۳

آن چیز را تمام گوئیم که دارای آغاز و میان و پایان باشد. آغاز آنست که ناگزیر، پس از چیز دیگر نیاید، ولی بالطبع پس از آن، چیز دیگری باشد. بالعکس، پایان آنست که خود ناگزیر - و یا بر حسب معمول - پس از چیز دیگر بیاید، ولی پس از آن، چیز دیگر نباشد. میان آنست که پس از چیز دیگر بیاید و خود نیز چیز دیگری در پس داشته باشد.

§

پس داستان خوب آنست که آغاز و انجامش، نه بدخواه شاعر، بلکه مطابق با قواعدی باشد که گفتیم.

©

در جاندارها^۲، و در هر چیز کاملی که مرکب از اجزائی باشد، زیبایی تنها در نظم و ترتیب میان اجزاء نیست، بلکه باید تا حدّ معینی بزرگی نیز موجود باشد، زیرا که زیبایی در بزرگی و نظم است. بنابراین جانوری که بسیار کوچک و خرد باشد، زیبا نمیتواند بود، زیرا که هر لحظه از نظر می‌گریزد و ادراک ما را مبهم و نامشخص می‌سازد. و نیز جانور بسیار بزرگ (مثلاً اگر جانوری ۱۰۰۰ استادیون^۳ طول داشته باشد) زیبا نمی‌تواند بود، زیرا که تمام اجزاء آن در یک لحظه بنظر نمی‌آید و تمامیت و کمال آن ادراک نمی‌شود.

T-۱۴۵۱

¶

پس همچنانکه برای هر چیز زیبا که مرکب از اجزائی باشد،

۲- «هر خطابه و گفتار باید موجود زنده‌ای باشد، یعنی تن و سرو دست و پا داشته باشد و در آن میانه‌ای و انجामी و آغازی وجود داشته باشد و این قسمت‌ها با هم ربط و تناسبی داشته باشند».

افلاطون- فدروس ۲۶۴- ترجمه دکتر محمود ضاعی
«هوراس» و «دمتریوس» نیز اجزاء گفتار را به اندامهای موجود زنده تشبیه می‌کنند.

۳- هراستادیون تقریباً ۱۸۵ متر است.

و نیز برای هر حیوان زیبا، لازم است که تاحدی بزرگ باشد که نظر سراسر آن را فرا گیرد، بهم چنان، طول داستان نیز باید تاحدی باشد که اجزاء آن در خاطر بماند.



و اما مقدار طول داستان، اگر نسبت به مسابقات عمومی^۴ و از نظر تماشاگران قیاس شود، از قلمرو هنر بیرون خواهد بود. زیرا اگر قرار بر این باشد که یکصد تراژدی نمایش داده شود، مدت هریک را با پنگان^۵ معین و مقرر می دارند، و چنانکه گویند، زمانی هم بدین ترتیب عمل شده است.



حدی که طبعاً می توان بر آن مقرر داشت، اینست که، داستان هر چه طویل تر باشد - تا آنجا که سراسر آن روشن و قابل درک باشد - از لحاظ بزرگی زیباتر است.



برای تحدید مطلق آن میتوان گفت: درازی داستان باید تا

۴- در اوایل بهار هر سال، به افتخار دیونیسوس (خدای شراب و باده گساری) جشنی برپا می شد و همه مردم در آن شرکت می جستند. در این جشن برای تعیین بهترین نمایشنامه ها، مسابقه ای ترتیب داده می شد و از هر شاعر سه تراژدی و یک نمایش ساتیریک بروی صحنه می آمد.

۵- طاسی که در ته آن سوداخی بوده است و برای اندازه گرفتن ساعات شب و روز آنرا بر روی آب قرار می داده اند تا بتدریج پر شود.

حدی باشد که طی يك سلسله مراحل احتمالی^۶ و یا ضروری^۷، قهرمان داستان را از نيك بختی به بد بختی و یا از بد بختی به نيك بختی برساند این اندازه بزرگی برای داستان بس است.

۱۵

۶- *Vraisemblable* - به انگلیسی *Probable* - (Eikota) مقصود آنکه

هر مرحله به نحوی قانع کننده و قابل قبول به مرحله بعد منجر گردد و گفتار و کردار هر يك از اشخاص با نحوه فکر و خصوصیات اخلاقی وی سازگار و متناسب باشد.

۷- *Nécessaire* - (Anagkaion) - مقصود آنکه هر مرحله نتیجه ضروری

مراحل قبل از خود باشد و گفتار و کردار هر يك از اشخاص از طرز فکر و خصوصیات اخلاقی وی تبعیت کند.

فصل هشتم

وحدت داستان غیر از وحدت قهرمان است ، و به وحدت عمل بستگی دارد .
اجزاء داستان باید همگی یکدیگر پیوسته و پیوسته باشند

۱

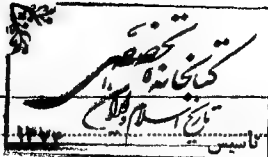
چنانکه بعضی پنداشته اند ، وحدت داستان در آن نیست که فقط يك شخص را موضوع تقلید قرار دهند قرار دهد . زیرا که بر آن يك شخص ، وقایع و حوادث بی شماری روی می دهد که بسیاری از آنها هرگز وحدت نمی پذیرند ، و همچنین از يك شخص اعمال بسیاری سر می زند که هیچگاه بصورت يك عمل واحد در نمی آیند .

۲

وچنین بنظر می رسد که همه شاعرانی که «هراکلیدا» و «تسئیدا»^۱ و سایر اینگونه منظومه ها ساخته اند ، بر اثر این پندار به خطا افتاده اند . زیرا که به گمان ایشان ، چون «هراکلس» يك مرد بود ، پس داستان وی نیز باید یکی باشد .

۱ - Héracléide و Théséide حماسه هایی که کارهای هراکلس (Hercule)

و تسئوس (Théséus) ، بهلوانان افسانه ای یونان قدیم را موضوع قرار دهند.



۳

اما «همر» همچنانکه از جهات دیگر بر سایر شعراء برتری دارد، از این جهت نیز ممتاز است. زیرا که بر اثر آشنائی به رموز هنر و یابرائر ذکاوت فطری، به این نکته پی برد و در هنگام نوشتن «اودوسیا»، همه وقایع زندگانی او را بمیان نیاورد، (همچون زخم خوردن او در کوه پاراناسوس^۲، و یاباه جنون تظاهر کردنش در وقت لشکر آرا می یونانیان^۳ زیرا که این دو واقعه، نه بر حسب احتمال و نه بالضروره^۴، بایکدیگر بستگی نداشتند.) و عملی را که دارای وحدت بود موضوع «اودوسیا» قرار داد، و در «ایلیاد» نیز چنین کرد.

۴

پس، همچنانکه در سایر هنرهای تقلیدی، يك تقلید همیشه از يك چیز است، بهمچنان داستان نیز، که تقلید يك عمل است، باید عملی واحد و

۲- اووستوس. هنگامی که بقصد شکار با پدر بزرگش به کوه پاراناسوس رفته بود کرازی ویرا زخم زد. پس از چندین سال دایه اش در وقتی که پای او را می شست ویرا اذاتر همان زخم شناخت. (اودوسیا. فصل ۱۹)

رجوع کنید به ف. ا. ا.

۲- هنگامی که یونانیان برای جنگ آماده می شدند، اودوستوس خود را به دیوانگی زد تا از شرکت در جنگ معاف شود، لکن پالامدس به حیلۀ او پی برد.

۳- در ترجمۀ عربی قدیم، به جای «لشکر آرا می» نوشته شده است «آغارومس». این اشتباه را نیز باید از مترجم سریانی دانست زیرا در زبان یونانی *Agermos* به معنی «لشکر آرا می» است و مترجم سریانی آن را اسم خاص پنداشته است.

۴- رجوع کنید به حاشیۀ ۷ و ۶- فصل ۷

کامل را نمایش دهد، و اجزاء و وقایع آن باید چنان بیکدیگر پیوسته باشند که اگر یکی را جابجا کنیم و یا برداریم، صورت کلی درهم ریخته و دیگرگون گردد. زیرا آنچه که بود و نبودش در صورت کلی تأثیر محسوس نکند، در حقیقت جزء آن کل بشمار نخواهد رفت.

فصل نهم

فرق میان شعر و تاریخ - شعر بیان کلیات است و تاریخ شرح جزئیات.
وقایع داستان باید بر حسب احتمال و ضرورت یکدیگر مربوط و پیوسته باشند.

۱

از آنچه که گفتیم چنین برمی آید که وظیفه شاعر ذکر اموری که واقع شده اند نیست، بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان، ۱۴۱۵-ب بر حسب احتمال و یا بحکم ضرورت^۱، ممکن بوده باشد.

۲

و فرق میان شاعر و مورخ در آن نیست که یکی به نظم سخن میگوید و دیگری به نثر^۲. (چنانکه اگر آثار «هرودوت»^۳ را بنظم هم در آوریم، باز جزء تاریخ نخواهد بود.) فرق در اینست که مورخ از اموری که واقع شده اند سخن میگوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن مینموده.

۱- رجوع کنید به حاشیه ۶ و ۷ فصل ۷

۲- در فصل اول- بند ۶- نیز گفته شد که هر کلام منظوم شعر نیست. رجوع کنید به حاشیه ۱۲ همین فصل.

۳- Hérodote - مورخ یونانی (۴۸۴-۴۳۲ ق.م.) که پدر تاریخ لقب یافته است.

۳

پس از این روی، شعر از تاریخ^۴ فلسفی تر و عالی تر است^۵، زیرا بیشتر به اموری می پردازد که کلیت و عمومیت دارند، در حالی که تاریخ بیشتر ذکر اموری فردی را به میان می آورد.

۴

اموری را «کلی» گوئیم که از چنین یا چنان کسانی، بر حسب احتمال و یا بالضروره، سرزده باشد. و این موضوع شعر است، هر چند که نام های خاصی به قهرمانان داده شود. امور فردی «آنست که مثلاً از» الکییادس^۶ سرزده و یا براو واقع شده باشد.

۵

اکنون این نکته در کم دی روشن گردیده است. زیرا پس از

۴- ابوبشر متی بجای «تاریخ» نوشته است «ایستوریای». این اشتباه نیز از ترجمه سریانی به ترجمه عربی وارد گردیده، زیرا در زبان یونانی *istoria* به معنی تاریخ است. ابن سینا این کلمه را «الامثال والقصص» و ابن رشد «صناعة اختراع الامثال» نوشته است.

۵- تاریخ شرح وقایعی است که در عالم خارج روی داده اند و ممکن است که بین وقایع تاریخی (نه بحکم ضرورت و نه بر حسب احتمال) هیچگونه رابطه ای موجود نباشد، ولی شعر وقایعی را موضوع قرار می دهد که (به حکم ضرورت و یا بر حسب احتمال) بایکدیگر بستگی دارند و ممکن است که یکسر ساخته ذهن شاعر باشند. فرق دیگری که ارسطو میان تاریخ و شعر قائل است، آنستکه تاریخ به ذکر وقایعی می پردازد که در زمان معین و بر شخص معین روی داده است در صورتی که شعر به حقایق کلی و عام توجه دارد و خصوصیات یک نمونه یا تیپ «Type» معین را در همه جا و همه وقت کلیت و عمومیت می دهد.

۶- Alcibiade - سردار آتنی (۴۵۰ - ۴۰۴ ق م).

آنکه از وقایع محتمل، داستانی ساخته شد، به قهرمانان، بر حسب اتفاق نام‌هایی داده می‌شود.^۷ برخلاف شعرای «ایمیک» که داستان را دربارهٔ اشخاص معینی می‌ساختند.

۶

ولی در تراژدی هنوز از اشخاص تاریخ، نام‌بیمان می‌آید.^۸ بدلیل آنکه ما چیزی را باور می‌کنیم که ممکن باشد، و آنچه را که واقع نشده است یقین نداریم که ممکن باشد، ولی آنچه که واقع شده است، امکان وقوعش مسلم است، و گرنه واقع نمی‌شد.

۷

بالینهمه، در بعضی تراژدیها، بیش از یکی دو نام تاریخی و معروف نیامده و بقیه نام‌های ساختگی است. و در بعضی دیگر، هیچیک از نام‌ها، تاریخی و معروف نیست، همچون «آنتئوس»^۹ اثر «آگاتون»^{۱۰}، که تمام وقایع و نام‌های آن ساخته فکر شاعر است، و این خاصیت هیچ از لطف و شیرینی آن نمی‌کاهد.

۷- گرچه پیش از زمان ارسطو، شعرای کمدی نویس، مانند اریستوفانس، اشخاص معینی را موضوع و مورد حمله قرار می‌دادند، لکن در زمان ارسطو این رسم از میان رفته بود.

۸- این اشخاص اگرچه از تاریخ گرفته شده‌اند، لکن «تیپ»هایی هستند که در همه جا و همه وقت کلیت و عمومیت (Universalité) دارند.

۹- Antheus - از این نمایشنامه چیزی در دست نیست.

۱۰- Agathon - شاعر تراژدی نویس قرن پنجم ق.م. از آثار او جز چند بیت شعر چیزی باقی نمانده است.



۲۵

پس بهیچوجه شاعر نباید خود را به روایات و داستانهای باستانی، که مبنای تراژدیها بوده اند، پای بند کند. چنین کاری خنده آور است. زیرا که داستانهای کهن را تنها گروه معدودی می دانند، لکن همه کس از شنیدن آن لذت می برد.



بنابر این، شکی نیست که لازمه شاعری بیشتر داستان سازی است،^{۱۱} نه بکار بردن کلام موزون^{۱۲}. زیرا که شعر تقلید است و شاعر اعمال آدمیان

۱۱- در زبان یونانی، شعر (Poiesis) از ماده (Poies) بمعنی ساختن است.
۱۲- در فصل ۱- بند ۶- و همین فصل- بند ۲ گفته شد که هر کلام منظوم شعر نیست. افلاطون نیز در رساله فیدون می گوید: «شاعری تنها موزون ساختن کلام نیست، بلکه باید مضمون آفرید» ولی ارسطو خود در جای دیگر (کتاب سوم خطابه - فصل ۸- بند ۳) می گوید: «سخنی که موزون و در بحر معینی باشد، شعر است.» افلاطون نیز در جمهوری ۶۱۰، گورگیاس ۵۰۲ و وزن را ملازم ضروری شعر می داند.

منطقیان و حکمای اسلامی که اصول عقاید خود را از ارسطو گرفته اند، فقط کلام مغیل را شعر می دانند و وزن را در ذات آن دخیل نمی دانند. چنانکه در فن الشعر کتاب شفا آمده است: «ولا نظیر للمنطقی فی شیء من ذلک الا فی کونه کلاماً مغیلاً. فان الوزن بنظر فیه: اما بالتحقیق والکلیة فصاحب علم الموسيقى، واما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند امته فصاحب علم العروض والتقفیة ینظر فیها صاحب علم القوافی. وانا ینظر المنطقی فی الشعر من حیث هو مغیل.»

خواجہ نصیر طوسی نیز در اساس الاقتباس گوید: «و نظیر منطقی خاص است به تغیل و وزن را از آن جهة اعتبار کند که بوجهی اقتضاء تغیل کند. پس شعر در عرف منطقی کلام مغیل است و در عرف متأخران کلام موزون مقفی. چه بر حسب این عرف هر سخنی را که وزنی و قافیتی باشد خواه آن سخن برهانی باشد و خواه خطابی و خواه صادق و خواه کاذب و اگر همه بمثل توحید خالص یا هذیانات محض باشد آنرا شعر خوانند و اگر از وزن و قافیه خالی بود و اگر چه مغیل بود آنرا شعر نخوانند. و اما قدما شعر کلام مغیل را گفته اند

را تقلید می‌کند. پس اگر از تاریخ نیز داستانی را موضوع قرار دهد، باز شاعر است. زیرا مانعی نیست که وقوع بعضی از وقایع تاریخی کاملاً ممکن و محتمل باشد. و از این لحاظ است که شاعر، سازنده^{۱۳} این داستانها است.

۹۰

بدترین نوع داستانها و اعمال ساده^{۱۴}، داستانهای معترضه^{۱۵} است. داستانی را «معترضه» می‌نامیم که میان وقایع آن، نه برحسب احتمال و نه برحسب ضرورت، رابطه‌ای نباشد^{۱۶}. اینگونه داستانها را شعرای بی هنر، به اقتضاء طبع خویش می‌سازند و شاعران خوب برای رعایت خاطر بازیگران. چون تراژدی را برای مسابقات عمومی^{۱۷} می‌نوشتند، شعرای

و اگر چه موزون حقیقی نبوده است ...»

ولی از طرف دیگر، تقریباً همه دانشمندان ایرانی و عرب که بدون توجه به فلسفه و منطق، در بدیع و بیان و نقد الشعر کتبی نوشته‌اند، وزن و قافیه را از عناصر اساسی و ضروری شعر شمرده‌اند. از این میان «نقد النثر» قدما به بن‌جعفر در تعریف شعر، به ضرورت وزن و قافیه اشاره‌ای نمی‌کند: «و انما سمی شاعراً لانه یشعر من معانی القول واصابة الوصف بما لا یشعر به غیره. و اذا کان انما یتحقق اسم الشاعر بما ذکرنا فکل من کان خارجاً عن هذا الوصف فلیس بشاعر و ان آتی بکلام موزون مقفی». نقد النثر - ص ۷۷. سیوطی نیز در کتاب المزهرة از قول ابن فارس این نکته را متذکر گردیده است.

۱۳ - شاعر یعنی سازنده.

۱۴ - در فصل ۱۰ - اعمال ساده را تعریف می‌کند.

۱۵ - Episodique - ابوبشر متی: الدخیلة، خرافات المدخولة المعلولة

ابن سینا: الدخیل.

۱۶ - «طبیعت، برخلاف تراژدیهای بد، از یک سلسله وقایع معترضه تشکیل نشده

است» مابعد الطبیعه - ۱۰۹۰ ب ۱۹

۱۷ - Agon - Concours (ابوبشر متی: الجهاد - ابن سینا: المناظرة، در

جشنهای عمومی، نمایشنامه‌های جدیدی که شعرانوشته بودند در معرض تماشا می‌گرفت و به بهترین آنها جوایزی داده می‌شد. بعضی از پرازشترین نمایشنامه‌هایی که از آن زمان برای ما باقی مانده، در مسابقات عمومی جوایز درجه دوم و سوم را برده‌اند. مثلاً «مذیا» اثر اورپییدس برنده جایزه سوم و «اودیپوس» اثر سوفوکلیس برنده جایزه دوم شناخته شده است. ولی از نمایشنامه‌هایی که در این مسابقات به‌اخذ جوایز درجه اول نائل شده‌اند هیچ در دست نیست.

خوب نیز، گاه ناچار بودند که داستان رایش از حد قابلیتش توسعه دهند، و از این روی رابطه طبیعی وقایع از هم می گسست.

۱۱

T-۱۴۵۲

تراژدی، تنها تقلید از یک عمل کامل نیست، بلکه باید تقلید از اعمالی باشد که حس رحم و ترس را نیز برانگیزند؛ و این مقصود هنگامی بهتر حاصل میشود که وقایع، برخلاف انتظار و در نتیجه یکدیگر روی دهند. زیرا اگر وقایع، بهمان ترتیب که انتظار داریم روی دهند و یافقط بر حسب تصادف و اتفاق واقع شوند، چندان شگفتی در بر نخواهند داشت. حتی امور اتفاقی نیز هنگامی بیشتر شگفت آورند، که به قصد و غرضی احاله شوند. همچون این واقعه که: در یکی از جشنهای عمومی که در «آرگوس» ترتیب یافته بود، مجسمه «میتیس»^{۱۸} از پایه شکست و بر سر همان کسی افتاد که موجب مرگ «میتیس» شده بود، و او را بکشت. اینگونه وقایع، مجرد و اتفاقی بنظر نمی آیند و بنا بر این چنین داستانها بهتر و زیبا تر اند.

۱۰

۱۸ - Mitys - از این شخص اطلاعی در دست نیست. در ترجمه عربی ابوبشر متی بجای «مجسمه میتیس» نوشته شده است، «اندراس بن میطاس». و باز شك نیست که این اشتباه نیز از ترجمه سریانی به ترجمه عربی نقل شده است. زیرا که در زبان یونانی Andras بمعنی مجسمه است و مترجم سریانی آنرا اسم خاص پنداشته است.

فصل دهم

داستانهای ساده و پیچیده .

۱

داستانها بعضی «ساده»^۱ و برخی «پیچیده»^۲ اند. زیرا اعمالی که در داستانها مورد تقلید واقع می شوند، چنین اند.

۲

عملی را «ساده» میخوانم^۳ که چنانکه گفته شد^۴، دارای وحدت و پیوستگی باشد و در ضمن وقایعی که بر قهرمان آن روی میدهد، «شناسائی» و یا «تغییرات ناکهانی»^۵، پیش نیاید. و داستانی را «پیچیده» گویم که در ضمن وقایع آن، این هر دو، و یا یکی از این دو، پیش آید.

۱ - Simple - (Aplous): ابوبشر متی: العمل البسيط - ابن سینا: الخرافات البسيطة - ابن رشد: المحاکاة البسيطة الغير متفتنة

۲ - Complexe - (Pollaplous) ابوبشر متی: المركبات - ابن سینا: مشتبکاً متداخلاً، المشتبک المشتجر - ابن رشد: المحاکاة المركبة .

۳ - در فصل ۸ بند ۴

۴ - «شناسائی» و «تغییرات ناکهانی» را در فصل ۱۱ شرح میدهد .

۴۳

«شناسائی»ها و «تغییرات ناگهانی» باید از ساختمان خود داستان
پدید آیند، چنانکه بر حسب احتمال و یا بحکم ضرورت، نتیجه طبیعی
پیش آمدهای قبلی باشند. زیرا که فرق بسیار است میان واقعه‌ای که معلول
واقعه دیگر باشد، و واقعه‌ای که پس از واقعه دیگر بیاید. ۲۰

فصل یازدهم

تغییرات ناکهانی - شناسائی - فاجعه .

۱

«تغییرات ناکهانی»^۱، چنانکه گفتیم^۲، آنست که در داستان وضعی به وضع مخالف تحول یابد .
و در اینجا باز میگوئیم که این تحول نیز باید برحسب احتمال و یا بحکم ضرورت پیش بیاید .

۲

چنانکه در تراژدی «اودیپوس»^۳، فرستاده ای از راه می رسد، بقصد آنکه
«اودیپوس» را خشنود سازد و بیم و تشویشی را که از بابت مادر خود دارد
برطرف کند . ولی هنگامی که راز بدنیا آمدن «اودیپوس» را باز می گوید،
وضع خلاف آنچه که قصد داشته است، ایجاد می کند . و همچنین در تراژدی
«لینکئوس»^۴، هنگامی که «داناوس»^۵، «لینکئوس» را برای کشتن به قتلگاه

۱ - Péripiétie - تغییرات ناکهانی که در مسیر وقایع داستان روی میدهند .
ابوشر متی و ابن رشد : الادارة - ابن سینا : الاشتمال .

۲ - در فصل ۷ بندی ۹ و فصل ۹ بندی ۱۱

۳ - Oedipe - تراژدی اودیپوس - بقلم سوفکلس - ر.ک.ف.ا.ا.

۴ - Lyncée - تراژدی لینکئوس - تئودکتس - ر.ک.ف.ا.ا.

۵ - Danaois - ر.ک.ف.ا.ا.

می برد ، جریان وقایع چنان ایجاب می کند که «داناؤس» بقتل رسد و «لینکئوس» جان بدربرد .



۳۰ واما «شناسائی»^۶، چنانکه از نام آن برمی آید، تحوّل است ناگهانی از «ندانستن و شناختن» به «دانستن و شناختن»، و درین اشخاصی که باید در داستان به خوشبختی و یا بدبختی برسند ، صورت می گیرد و به دوستی یا به دشمنی می انجامد .



زیباترین نوع «شناسائی» آنست که با «تغییرات ناگهانی» همراه باشد.^۷ چنانکه در تراژدی «اودیپوس»، «شناسائی» از این نوع است.^۸



۳۵ شك نیست که «شناسائی» انواع دیگری نیز دارد. نسبت به موجودات بی جان و حتی نسبت به امور اتفاقی نیز، آنچه گفتیم ، روی تواند داد . و

۶- Reconnaissance - به انگلیسی Discovery (Anagnorisis)

ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد : الاستدلال .

۷ - بوالونیز در شعر زیر به این مطلب اشاره می کند :

L'esprit ne se sent point plus vivement frappé
Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue .

L'art poétique. III

۸ - در تراژدی اودیپوس ، تغییر ناگهانی دروقتی است که وی از هویت واقعی خود آگاه می گردد و می فهمد که یوکاستا مادر اوست و لائیوس پدرش بوده .

همچنین پی بردن به اینکه آیا کسی کاری را کرده است یا نکرده ، خود نوعی «شناسائی» است . اما آنکه بیش از انواع دیگر به داستان و به اعمال آدمیان بستگی دارد ، همانست که اول ذکر شد .

۶

اینگونه «شناسائی»، که با «تغییرات ناکهانی» همراه است، حس رحم یاترس را برمی انگیزد ، و گفتیم که تراژدی تقلید اعمالی است که دارای ۱۴۵۲-ب چنین خاصیتی باشند^۹.

۷

و اینگونه «شناسائیها»^{۱۰} است که داستان را به نیکبخت شدن یا بدبخت شدن قهرمانها منجر میسازد^{۱۱}.

۸

و چون «شناسائی» میان اشخاص معینی واقع میشود ، گاهی از یک طرف صورت میگیرد ، درحالی که طرف دیگر معلوم است ؛ و گاهی ازدو طرف ، چنانکه هر دو یکدیگر را بشناسند . مثلاً «ایفی گنیا»^{۱۲} با فرستادن نامه ، بر «اورستس»^{۱۳} شناخته شد ، ولی شناسائی دیگری لازم بود تا «ایفی گنیا» نیز «اورستس» را بشناسد .

۹ - در فصل ۶ بند ۲ - گفته شد .

۱۰ - «شناسائی» های توأم با «تغییرات ناکهانی»

۱۱ - فصل ۷ بند ۹ و فصل ۱۳ بند ۲ و ۴

۱۲ - Iphigénie - قهرمان تراژدی ایفی گنیا بقلم اورپیدس - ر.ك.ف.ا.ا.

۱۳ - Oreste - برادر ایفی گنیا - ر.ك.ف.ا.ا.

۹

بنابر آنچه که گفتیم، از اجزاء تراژدی، یکی «شناسائی» است و دیگری
 ۱۰ «تغییرات ناگهانی» اما جزء سوم را «فجایع»^{۱۴} می‌نامیم.

۱۰

«فجایع» وقایعی را گوئیم که بامر ک و خونریزی همراه و دردناک
 باشند. مانند قتل و کشتار در صحنه نمایش و زخم زدن و شکنجه دادن و
 امثال آن،

۱۴ - L'événement pathétique - (Pathos) ابوبشر متی: الالم
 و التأثير.

ابن سینا: التهويل وتعظيم الامر وتشديد الانفعال.
 ابن رشد: الجزء الذي يولد الانفعالات النفسانية.

فصل دوازدهم

اجراء تراژدی از حیث کمیت .



- ۱۵ درباره اجزائی که عناصر تشکیل دهنده تراژدی شناخته شده اند در فصول قبل سخن گفتیم^۱. ولی از حیث مقدار، تراژدی به این بخش ها تقسیم میشود: مقدمه^۲، گفتگوی در صحنه^۳، خروج^۴ و آواز فرودستان^۵. آواز فرودستان خود در دو بخش است: بخش اول سرودی است که در هنگام ورود میخوانند^۶، و بخش دوم آنکه پس از جای گرفتن در محل مخصوص^۷، می سرایند^۸.

۱ - در فصل ۶

۲ - Prologue - ابوبشر متی : تقدمة الخطب .

۳ - Episode - ابوبشر متی و ابن سینا : المدخل .

۴ - Exode - ابوبشر متی : مغرج الرقص - ابن سینا : مغرج ، مغرج الرقاص .

۵ - Partie chorique - ابوبشر متی : مغرج الرقص الذى للصفوف .

۶ - Parode - ابوبشر متی : مجاز و عبور - ابن سینا : مجاز .

۷ - Orchestra - محل مخصوص فرودستان .

۸ - Stasimon - ابوبشر متی . المقام ، الوقفه - ابن سینا : التقویم .

۲

این بخش هادر تمام تراژدیها موجوداند، ولی سرودهایی که در صحنه نمایش خوانده میشوند و همچنین «کوموس»^۹ها فقط به بعضی از تراژدیها اختصاص دارند.

۳

«مقدمه» بخش کاملی است از تراژدی، که پیش از ورود فرودستان واقع میشود.

۴

«گفتگوی در صحنه» بخش کاملی است از تراژدی، که بین دوسرود کامل فرودستان قرار می گیرد.^{۱۰}

۵

«خروج»، بخش کاملی است از تراژدی که بدنبال آخرین سرود فرودستان می آید.

۶

در آواز فرودستان، بخش اول، سرودی است که فرودستان همگی با هم می سرایند، و بخش دوم سرودی است که اوزان «آناپستیک»^{۱۱} و

۹ - Commos - ابوشرمی: القیة،

۱۰ - ابوعلی سینا آنرا بمنزله تشبیب شعر عرب می داند و ابن رشد بمنزله صدرخطابه.

۱۱ - Anapestique - بحری است که هر پایه آن از سه مقطع تشکیل شده: دو مقطع اول کوتاه، و مقطع سوم بلند.

«تروکائیگ»^{۱۲} در آن بکار گرفته است.



«کوموس»، نوحه ایست که فرودستان و بازیگران باهم می خوانند.



درباره اجزائی که عناصر تشکیل دهنده تراژدی شناخته شده اند در
فصول قبل سخن گفتیم، و آنچه که در این فصل ذکر شد، بخش های مجزای
آن، از حیث مقدار بود.

فصل سیزدهم

چگونگی ترکیب وقایع و شرایط قهرمان داستان برای ایجاد تأثیر تراژیک .

۱

در پی آنچه که گفتیم ، اینک یاد آور می شویم که شاعر ، در ترکیب وقایع داستان ، چه نکاتی را باید در نظر بگیرد ، و از چه چیزها باید دوری جوید . سپس شرایطی را که برای ایجاد « تأثیر تراژیک »^۱ لازم است ، بیان می کنیم .

۲ .

می دانیم که در زیباترین تراژدیها ، داستان نباید ساده ، بلکه باید پیچیده باشد^۲ . و نیز باید اعمالی را تقلید کند که رحم و ترس را در آدمی بر انگیزاند (زیرا که این صفت خاص تراژدی است) بنا بر این ، ترتیب وقایع داستان باید چنان باشد که در آن :

۱- مردنیک سیرتی از نیکبختی به بدبختی نرسد (زیرا که چنین داستان نه رحم انگیز و نه ترس آور است ، بلکه کدورت خاطر بدید می آورد)

۱- یعنی برانگیختن رحم و ترس

۲- داستان ساده و پیچیده در فصل ۱۰ تعریف شد .

- ۲- مرد بد سیرتی از بدبختی به نیکبختی نرسد (چنین داستان، T-۱۴۵۲
 بیش از هر چیز از «تأثیر تراژیک» بدور است. زیرا که هیچیک از خصوصیات
 تراژدی را دارا نیست: نه حس بشر دوستی را بجنبش میآورد و نه رحم و ترس را.)
 ۳- و نیز مرد بسیار بد سیرتی از نیکبختی به بدبختی نیافتد (زیرا که
 چنین داستان شاید حس بشر دوستی را در ما برانگیزد، لکن ترس آور و
 رحم انگیز نتواند بود. حس رحم وقتی بجنبش درمی آید که کسی را به ناروا
 گرفتار مصیبتی بینیم و حس ترس نیز وقتی پدید می آید که شاهد بدبختی
 کسی باشیم که همچون خود ماست.^۴ و چنین داستان نه رحم انگیز تواند بود
 و نه ترس آور.)

۴

پس تنها کسی باقی می ماند که مابین این دو وضع قرار گرفته باشد،
 یعنی کسی که بعد اعلی نیک سیرت و داد گر نباشد و به بدبختی رسد^۵، نه

۳- در کتاب دوم خطابه - فصل ۸ - رحم را چنین تعریف می کند: «رحم
 انقلابی است درونی، ناشی از مشاهده بلا و مصیبتی که به نا و ابکی رسد، درحالی
 که امکان آن باشد که به ما و بستگان ما نیز برسد.» در همان کتاب - فصل ۵ - تعریف
 ترس این است: «ترس رنج و تشویشی است که از تصور نزدیک شدن زبان یا بلبه ای
 ایجاد گردد». در کتاب سوم اخلاق نیز می گوید: «انتظار بدبها و بلیات را ترس
 می گویند.»

۴- اذاینکه می گوید که قهرمان تراژدی نباید بعد اعلی نیک سیرت و عادل
 باشد، مقصود آنستکه دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد. بوالو نیز در
 شرح زیر به این معنی اشاره می کند:

Des héros de roman fuyez les petitessees .

Toutefois , aux grands coeurs donnez quelques faiblessos

۱۰ بعلت بد سیرتی و تبهکاری، بلکه بر اثر خطائی که از او سرزده است^۵ و نیز باید از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند، چون «اودیپوس» و «توئستس»^۶ و مردمان نامداری از چنین خاندانها.



بنابر این، ترکیب وقایع داستان وقتی کامل است که دارای جریانی واحد باشد، نه دو گانه (چنانکه برخی میگویند)، و نباید قهرمان را از بدبختی به نیکبختی آورد، بلکه برعکس، باید او را از نیکبختی به بدبختی رساند، نه بعلت بد سیرتی و تبهکاری، بلکه بر اثر خطائی که از او سر زده است. و قهرمان باید یا چنان باشد که گفتیم و یا از آن بهتر، نه بدتر.

۱۵



امور واقعی نیز نظرها را تأیید می کنند. زیرا در آغاز، شعرا هر

۵ - در فصل ۶ گفته شد که تراژدی تقلید اعمال آدمی است و اعمال هر کس از اخلاق و افکار او سرچشمه می گیرد و سعادت و تیره بختی نیز نتیجه طبیعی اعمال است. پس قهرمان تراژدی باید دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد تا بدان سبب مرتکب خطائی شود و نتیجه در وضع تراژیک قرار گیرد. خطای قهرمان تراژدی (Hamartia) یادانسته صورت می گیرد، یا ندانسته، و اگر دانسته صورت گیرد، یا از روی عمد و تأمل است یا بدون تأمل و تعمد. این گفته نه تنها در مورد قهرمانان تراژدیهای یونان صادق است، بلکه بسیاری از قهرمانان تراژدیهای بزرگ جدید را نیز شامل می شود. حتی در حماسه های بزرگ جهان نیز پهلوانانی که سرانجامی تراژیک دارند، از اینگونه «خطا» عاری نیستند. اگر مفهوم این جمله را توسعه و تعمیم دهیم، علاوه بر نقائص فکری و اخلاقی قهرمانان، نقاط ضعف جسمانی بعضی از پهلوانان حماسی را نیز شامل می کرد مانند پاشنه پای اخیلوس و چشمان اسفندیار.

۶ - Thyeste - ر. ک. ف. ا. ا.

داستانی را که می یافتند، موضوع قرآمی دادند، لکن امروز بهترین تراژدیها همیشه سرگذشت خاندانهای معینی را بازمی گویند، همچون سرگذشت الکمئون،^۷ ادیپوس، اورستس، مله آگرس^۸، توئستس، تلفوس^۹ و کسان دیگری از این قبیل، که یا خود در مصیبتی افتند و یا دیگران را در مصیبت اندازند.

۲۰

۶

پس، نظاره قواعد و اصول هنر، زیباترین تراژدی آنست که داستانی بدانگونه که گفتیم داشته باشد، و از این روی سخن سنجانی که «اورپیدس»^{۱۰} را بعلت آنکه چنین راهی را در پیش گرفته و بسیاری از تراژدیهای خود را به بدبخت شدن قهرمانها پایان داده است، انتقاد میکنند، سخن بناحق^{۲۵} میگویند. زیرا چنانکه گفتیم، راه درست همین است، و بهترین دلیل آنکه در صحنه نمایش^{۱۱} و در مسابقات عمومی، اینگونه تراژدیها اگر چنانکه شایسته است انجام یابند، از همه مؤثرتر اند. «اورپیدس»، حتی اگر در پروراندن نکات دیگر عیبی در کارش باشد، در ایجاد «تأثیر تراژیک»، تواناترین شاعر است.

۷ - Alcmeon - د. ک. ف. ۱. ۱. ۱.

۸ - Méléagre - د. ک. ف. ۱. ۱. ۱.

۹ - Télèphe - د. ک. ف. ۱. ۱. ۱.

۱۰ - Euripide - شاعر تراژدی نویس یونان (قرن پنجم ق. م.)

۱۱ - Skene - Scene (Skene) - ابوشرمی این کلمه را «المسکن» ترجمه

کرده است - و شاید اصل آن «المسکن»، یعنی تعرب لفظ یونانی skene بوده است.



نوع دوم ترکیب وقایع، که در نظر برخی مقام اول را داراست، آنست که داستانی دو گانه تشکیل دهد (همچون «اودوسیا»^{۱۳}) و نیز برای اشخاص نیک سیرت و بد سیرت، به دو وضع متضاد بیا نجامد.



این گونه داستانها، بعلمت ضعف فهم تماشاگران مقام اول را یافته است. زیرا شاعران تابع تماشاگرانند^{۱۴} و آثار خود را با دلخواه مردم موافق میسازند.



ولی لذتی که از این راه حاصل میشود، از لذت تراژیک جداست. این لذت بیشتر مخصوص کمدی است، زیرا در کمدی، اشخاصی که نخست (چون «اورستس» و «اگیستس»^{۱۴}) دشمن خونخوار یکدیگرند، در پایان نمایش دوست می گردند و از صحنه بیرون می روند، بی آنکه یکی خون دیگری را بریزد.

۱۲ - از یکسو تلماخوس به جستجوی پدر مشغول است - از سوی دیگر ادوستوس در میان مشقات و مشکلات طاقت فرسا، می کوشد که خود را به خانه و زن و فرزند خویش برساند و باز از سوی دیگر پنلوپه، زن ادوستوس در برابر خواستگاران خود پایداری می کند.

۱۳ - Theatra Spectateurs ابوشر متی: المعروف بنیطرا .

۱۴ - Egisthe - ر.ک. ف. ا. ا.

فصل چهاردهم

لذت تراژیک در برابر گیتن ترس و رحم است . ترس و رحم را باید
از طریق وقایع داستان ایجاد کرد ، نه با صحنه سازیهای نمایش.

۱

ترس و رحم را می توان بوسیله صحنه سازیهای نمایش بوجود ۱۴۵۲-ب
آورد ، ولی ایجاد آن بوسیله ترکیب وقایع نیز ممکن است . و این
طریقه شایسته تر است و توانائی شاعر را نشان می دهد .

۲

- وقایع باید چنان بایکدیگر ترکیب شوند ، که حتی بدون مشاهده
آنها در صحنه نمایش ، کسی که داستان را می شنود ، ترس و رحمی را که
مخصوص تراژدی است در خود احساس کند^۱ چنانکه از خواندن داستان
« اودیپوس » این حالات پدید می آید .

۳

ایجاد چنین تأثیر بوسیله صحنه سازیهای نمایش ، از قلمرو هنر شعر

۱ - زیرا که در شعر ، سخن وسیله تقلید است و باید خواندن یا شنیدن آن
نیز تأثیر خاص خود را به نحو کامل ایجاد کند .

بیرون است و محتاج وسائل دیگری است^۲

۴

کسانی که از راه صحنه سازی، تنها امور شکفت انگیز و عجیب را نمایش می دهند و قایع ترس او را به میان نمی آورند با تراژدی هیچ سروکاری ندارند^۳. زیرا منظور ما از تراژدی ایجاد هر گونه لذت نیست بلکه فقط لذتی را می خواهیم که ویژه آنست.

۵

لذت ویژه تراژدی در بر انگیزختن حس رحم و ترس است، و شاعر باید آن را از راه تقلید ایجاد کند. پس شك نیست که این انگیزه باید از وقایع داستان پدید آید.

۶

پس اینك بینیم که کدام وقایع ترس آور، و کدام رحم انگیزاند.

۷

اینگونه وقایع باید ناچار میان کسانی روی دهد که با یکدیگر یادوستند، یا دشمن اند و یانه دوست، نه دشمن.

۲ - مقصود لباسها و نقابها (ماسکها) و پرده ها (دکورها) و سایر اینگونه وسائل است. واضح است که این چیزها با شعر و شاعری رابطه ای ندارند.

۳ - بوالو نیز امور شکفت انگیز و عجیب - ولی نامعقول و بی معنی را از لطف و دلربایی بی بهره می داند.

۸

اگر میان دو دشمن روی دهد ، نه نفس عمل رحم انگیز تواند بود و نه قصد ارتکاب آن ، (صرف نظر از آنکه مشاهده رنج بردن دیگران بخودی خود حس ترحم رادر ما بر می انگیزد .) و اگر میان کسانی روی دهد که بایکدیگر نه دشمن اند و نه دوست ، باز نتیجه همان خواهد بود.

۹

ولی هرگاه فاجعه ای میان کسان يك خاندان روی دهد^۴، چنانکه برادری قاتل برادر شود ، فرزندی خون پدر را بریزد ، مادری فرزند را و یا فرزندی مادر را بکشد ، یا هر يك از اینان نسبت به آندیگر عمل شنیعی مرتکب شود و یا قصد ارتکاب چنان کاری را کند- شاعر باید در جستجوی چنین وقایعی باشد .

۱۰

داستانها و روایاتی را که از گذشتگان بمانده است ، نباید تغییر داد . همچون داستان کشته شدن «کلوتمسترا»^۵ بدست «اورستس»^۶ و یا هلاکت «ریفوله»^۶ بدست «الکمون»^۶

۴ - مانند داستان ایرج و سلم و تور ، رستم و سهراب ، شیرویه و پرویز .

این رشد در این مورد به داستان حضرت ابراهیم اشاره می کند .

۵ - Clytemnestre - ر . ک . ف . ا . ا .

۶ - Eriphyle - ر . ک . ف . ا . ا .

۱۱

ولی در عین حال، حتی با اینگونه داستانها نیز برای شاعر مجال هنرنمایی باقیست^۷ و برعهده اوست که این داستانها را بطرزی شایسته بکار برد. اینک روشن تر بگوئیم که از عبارت «طرزی شایسته» مقصود ما چیست.

۱۲

عمل ممکن است که آگاهانه و از روی شناسائی صورت پذیرد، چنانکه شعرای پیشین در داستانها آورده اند. همچون کشتن «مدیا»^۸ فرزندان خود را، در نمایشنامه ای که «اورپیدس» نوشته است.

۱۳

و نیز ممکن است که عمل ندانسته و نشناخته صورت گیرد و پس از انجام آن، خویشاوندی و قرابت معلوم گردد^۹. چنانکه در نمایشنامه «اودیپوس» که «سوفکلس» نوشته است، چنین وضعی پیش می آید. در

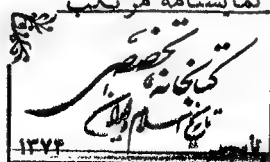
۳۰

۷ - چنانکه مثلا داستان لیلی و مجنون یا خسرو شیرین را چند تن از شعرای مشهور ایران موضوع شعر قرار داده اند، لکن در هر يك از آن منظومه ها، شیوه خاص و هنر شاعری که آنرا بنظم درآورده است، بخوبی شناخته می شود. هوراس در این باره چنین می گوید: شما می توانید داستانهای را که در اشعار پیشینان نیز آمده است از آن خود سازید، اما مشروط به آنکه در آن میان کوشش خود را صرف داستانهای سبك نکنید و به نقل و ترجمه لفظ بلفظ نپردازید و نیز قلم خود را اسیر و بسته تقلید نسازید. (هوراس - فن شعر)

۸ - Médée - ر. ک. ف. ا. ا.

۹ - مانند کشته شدن سهراب بدست رستم.

اینمورد، قتل و خونریزی بیرون از نمایشنامه واقع می شود، لکن ممکن است که عمل در داخل تراژدی نیز روی دهد، چنانکه «الکمئون»، در نمایشنامه ای که «آستودامانتس»^{۱۰} نوشته است، و «تلگونس»^{۱۱}، در نمایشنامه «اودوسئوس زخم خورده»^{۱۲}، در داخل نمایشنامه مرتکب قتل میشوند.



۱۴

وضعیت سومی که ممکن است پیش آید، آنست که کسی ندانسته و شناخته بکشتن کسی قصد کند، ولی پیش از ارتکاب، او را بشناسد و از خویشاوندی و قرابت خود با وی آگاه شود.

۴۵

۱۵

جز اینها امکان دیگری موجود نیست، زیرا که عمل یا واقع می شود و یا نمی شود و آن نیز یا دانسته صورت می گیرد و یا ندانسته و شناخته.

۱۶

از همه بدتر وضعیتی است که در آن شخص، دانسته و شناخته

۱۰ - Astydamas - شاعر درام نویس معاصر ارسطو - از این نمایشنامه

چیزی در دست نیست.

۱۱ - Télégone - ر. ک. ف. ا. ا.

۱۲ - شاید اشاره به نمایشنامه ای است که سوفکلس نوشته بوده.

آهنگ کاری کند ولی آنرا به انجام نرساند. زیرا که چنین وضعیتی زشت است و تأثیر تراژیک در آن نیست، (چون فاجعه ای در آن رخ نمی دهد.) و از این رو است که در تراژدیها کمتر اینگونه موارد رایش می آورند. یک نمونه، شمشیر کشیدن «هائیمون»^{۱۳} بر «گرمون»^{۱۴} است، در تراژدی «آنتیگونه»^{۱۵}

۱۷

مرتبه بعد، وضعیتی است که در آن، عمل از روی قصد و اراده به انجام رسد، و بهتر آنست که ندانسته و نشناخته صورت گیرد و «شناسائی» بعد از انجام عمل پدید آید.^{۱۶} زیرا که در چنین وضعیتی هیچ زشتی نیست و «شناسائی» بشدت درما تأثیر می کند.

۱۸

ولی از همه بهتر وضعیت آخر است^{۱۷}، چنانکه مثلاً در تراژدی «کرسفونتس»^{۱۸}، «مروبه»^{۱۹} در حین کشتن فرزند خود، او را شناخت

۱۳ - Hemon - پسر گرمون ر. ک. ف. ا. ا.

۱۴ - Créon - پدر هائیمون و پادشاه تبس. ک. ف. ا. ا.

۱۵ - Antigone - تراژدی، بقلم سوفکلس - ر. ک. ف. ا. ا.

۱۶ - همچون داستان رستم و سهراب.

۱۷ - یعنی وضعیت سوم (همین فصل - بند ۱۴)

۱۸ - Cresphonte - این نمایشنامه بقلم اوریپیدس بوده است، لکن

چیزی از آن باقی نمانده. ر. ک. ف. ا. ا.

۱۹ - Merope - همسر کرسفونتس. ر. ک. ف. ا. ا.

و دست نگه داشت ، و در تراژدی « ایفی گنیا »^{۲۰} ، خواهر ، در چنین وضعیتی به هویت برادر خود پی برد ، و یادر تراژدی « هله »^{۲۱} شناسائی در لحظه ای صورت گرفت که فرزند ، مادر خود را به دشمن تسلیم میکرد .

۱۹

و از اینجا روشن می گردد که چرا تراژدیها ، چنانکه گفته شد^{۲۲} ، سرگذشت خاندانهای معینی را باز می گویند . شاعران بیشتر از راه تصادف و اتفاق ، نه باقتضای هنر خویش ، بسر گذشتهائی که دارای اینگونه وقایع بوده است ، دست یافته اند و اکنون نیز ناچار باید به سرگذشت خاندانهائی پردازند که فجایعی از این قبیل در آنها روی داده است .

۲۰

در چگونگی ترکیب وقایع ، و انواع وقایع لازم برای تراژدی ، همین اندازه سخن بس باشد .

۲۰ - Iphigénie - تراژدی ، بقلم اوریپیدس - ر . ک . ف . ا . ا .

۲۱ - Hellé - از این تراژدی چیزی در دست نیست و هویت نویسنده آن

نیز نامعلوم است .

۲۲ - فصل ۱۳ - بند ۵ .

فصل پانزدهم

اخلاق - اخلاق مظهر اراده است . اصل احتمال و ضرورت در مورد اخلاق
دخالت خدایان .

۱

در بارهٔ خلیات^۱ چهار نکته را باید در نظر داشت . نخست آنکه
خوب باشند .

۲

در نمایش ، وقتی عنصر اخلاق هست ، که گفتار یا کردار اشخاص
آن، چنانکه گفته شد^۲ ، قصد و ارادهٔ معینی را آشکار سازد ، و هر عنصر
اخلاقی وقتی خوب است که اراده‌ای که از آن آشکار شده است ، خوب باشد^۳ .

۳

این خوبی در هر گونه شخصی موجود تواند بود . چنانکه در زنان

۲۰

۱- اینك بجزء دوم از اجزاء ششگانهٔ تراژدی می‌پردازد .

۲- اشاره به بند ۲۰ - فصل ۶ .

۳- «عملی خوب است که از اراده‌ای خوب سرچشمه گرفته باشد ، زیرا که
اراده مصدر عمل است و نیز اراده‌ای خوب است که اخلاق خوب منشاء آن باشد زیرا که

اخلاق مظهر اراده است .» 94 . Epist . Seneca

و بردگان نیز هست، گرچه زن از جنسی پست تر است، و برده مخلوقی است بی ارزش.

۴

نکته دوم آنکه مناسب باشند. مثلاً مردانگی و تهور یکی از خلتیات است، لکن برای زنان شایسته و مناسب نیست.^۴

۵

نکته سوم آنکه همانند اصل باشند.^۵ و این، جز خوب و مناسب بودن است. چنانکه میدانیم.

۶

چهارم آنکه از آغاز تا انجام ثابت و یکسان باشند و حتی اگر شخصی که اعمالش مورد تقلید است، اخلاقی متغیر و متشتت دارد،^۶

۴- «ومما ينبغي للشاعر أن يلزمه فيما يقوله من الشعر ألا يخرج في وصف أحد ممن يرغب إليه، أو يرهب منه، أو يهجو، أو يمدحه، أو يفازله، عن المعنى الذي يليق به ويشاكله؛ فلا يمدح الكاتب بالشجاعة، ولا فقيه بالكتابة ولا الأمير بغير حسن السياسة»
نقدالنثر - قدامة بن جعفر ص ۸۷

«آن کس را که هرگز کارد بر میان نبسته باشد مگوی که شمشیر توشیر افکند و به نیزه کوه بیستون برداری و به تیر موی بشکافی و بدان که هر کس را چه باید گفت.»

قابوسنامه - باب سی و پنجم - در رسم شاعری.

۵- مقصود آنکه اگر از اشخاص تاریخی یا افسانه ای کسی را موضوع تقلید قرار دهند، باید بین آن شخص و تقلیدی که از او بوجود آمده است از لحاظ کیفیات اخلاقی مشابهت تام باشد.

این تغییر و تشّت نیز باید از آغاز تا انجام ثابت و یکسان ماند^۶.



برای نشان دادن خلّقیّاتی که بدون ضرورت پست نمایش داده شده است «ملائوس»^۷ را در تراژدی «اورستس»^۸ نمونه می آوریم. وعدم تناسب خلّقیات را نیز می توان در ناله و زاریهای «اودوسئوس» در «اسکولا»^۹ و همچنین در سخنرانی «ملانیپه»^{۱۰} مشاهده کرد. و نمونه ای که برای تغییر و تشّت عناصر اخلاقی داریم، در «ایفی گنیا در اولیس»^{۱۱} دیده می شود. زیرا که در آنجا، «ایفی گنیا»ی در حال تضرع و زاری، هیچ شباهت به «ایفی گنیا»ی صحنه های بعد ندارد.



در خلّقیات نیز، همچنانکه در ترکیب وقایع، باید از اصل احتمال و ضرورت پیروی شود. یعنی کسی که اخلاقی چنین و چنان دارد باید بر حسب احتمال، یا بحکم ضرورت چنین و چنان عملی را مرتکب شود و یا چنین و

۶- هوراس چنین می گوید: «اگر داستان تازه ای را بروی صحنه می آوری و شخصیت جدیدی را در آن آورده ای، بگذار که تأثیر نخستین، تا آخر ادامه پیدا کند و طبیعت و اخلاق قهرمان داستان تا پایان ثابت و یکسان باقی بماند.» فن شعر.

۷- Ménélas . ر. ک. ف. ا. ا.

۸- Oreste . ر. ک. ف. ا. ا.

۹- Scylla - منظومه دیتیرمبیک - اثر تیموتیوس.

۱۰- Ménalippe - این تراژدی بقلم اوریپیدس بوده است.

۱۱- Iphiyénie à Aulis - تراژدی ناتمامی است بقلم اوریپیدس.

و چنان سخنی را بگویند. و واقعه‌ای که پس از واقعه دیگر روی میدهد، باید نتیجه ضروری یا احتمالی آن باشد.^{۱۲}

۹

شك نیست که «کره کشائی»^{۱۳} هر داستان باید از وقایع همان داستان حاصل شود^{۱۴} و دخالت خدایان در کار نباشد^{۱۵}، چنانکه در «مدیا»، و نیز در «ایلیاد»^{۱۶}، هنگامی که یونانیان بعزم بازگشت، کشتی بر آب می-افکندند، «کره کشائی» بدست خدایان صورت گرفت. دخالت خدایان^{۱۴-۱۳۵۴-ب} باید به وقایع خارج از داستان اختصاص یابد: یعنی یا به وقایعی مربوط باشد که در گذشته‌ای دور، بیرون از حدود دانش آدمی، رویداده‌اند، و یا بااموری

۱۲ - رجوع کنید به حاشیه ۶ و ۷ فصل ۷

۱۳ - Desis (Dénouement) - داستان را به رشته‌ای پیچ در پیچ تشبیه می‌کند که سرانجام کره‌ها و پیچیدگی‌های آن کشوده شود. شرح آن در فصل ۱۸ می‌آید.
۱۴ - ترجمه عربی ابوبشر متی می‌گوید که کره کشائی داستان باید از اخلاق حاصل شود.

۱۵ - یعنی با ظهور ناگهانی یکی از خدایان و دخالت وی در جریان داستان. و این هنگامی است که جریان وقایع به بن بست برسد و قهرمان داستان در وضعی قرار گیرد که جز با دخالت خدایان خلاصی وی از آن وضع ممکن نباشد. در تأثرهای یونان قدیم در پشت صحنه نمایش دستگاہی تعبیه شده بود که بوسیله آن در وقت لزوم یکی از خدایان را بروی صحنه فرود می‌آوردند. این عمل را بیونانی Theos apo mechane می‌گفتند، یعنی «خدائی که از دستگاه بیرون آید». بعدها ترجمه لاتین این عبارت deu ex machina بین درام نویسان اصطلاح شد و بر کلیه امور خارق‌العاده‌ای که قهرمان داستان را از مهلکه و دشواری‌های بگشودن اطلاق گردید. ابوبشر متی آنرا الحيلة و ابن سینا الحیل الخارجه ترجمه کرده است.

۱۶ - ایلیاد همر - سرود دوم - ۱۵۵

نسبت یابد که در آینده صورت خواهند گرفت و اکنون باید پیش بینی و پیش گوئی شوند. زیرا فقط خدایانند که بر همه چیز آگاهند. در داستان نباید هیچ واقعه غیر محتمل و نامعقول پیش آید و اگر به آوردن آن ضرورتی پیدا شد، باید بیرون از تراژدی واقع شود^{۱۷}، همچون امر غیر معقولی که در تراژدی «اودیپوس»، اثر «سوفکلس» روی داده است^{۱۸}.

۱۰

چون تراژدی تقلید کسانی است که از ما بهتراند، پس باید هنر صورتگران توانا را سرمشق قرار داد. زیرا که ایشان طرح دقیق چهره اشخاص را، چنان بر صفحه می آورند که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیباتر از آنست. شاعر نیز هنگامی که از مردمان تندخود یاسست عنصر (ویا از کسانی که دارای این گونه نواقص اخلاقی اند) تقلیدی فراهم می سازد، باید آنرا به نحوی توصیف کند که همان خصوصیات اخلاقی را دارا،

۱۷- هوراس میگوید: «وقایمی را که باید خارج از صحنه نمایش روی دهند به صحنه نیاورید. بسیاری از وقایع را در پیش چشم تماشاگران نباید آورد و شایسته است که یکی از بازیگران شرح آن را بر زبان بیاورد، مبادا که «مده» در برابر تماشاگران فرزندان خود را بکشد و یا «آتره» بدکار در حضور عموم، گوشت آدمیان را بر آتش گذارد یا «پروکنه» همچون مرغ پرواز کند و یا «کادموس» به مار تبدیل شود. اگر اینگونه صحنه ها را با چشم بینم یا باور نمی کنم و با آورده خاطر می کردم «فن شعر» بوالونز در شعر زیر به این معنی اشاره می کند

Mais il est des objets que l'art judicieux

Doit offrir à l'oreille et reculer des yeux.

L'art Poétique III 53-

۱۸- رجوع کنید به فصل ۲۴ بند ۱۲.

و در عین حال مردمانی خوب باشند. چنانکه «اگاتون» و «همر» و «اخیلوس»^{۱۹} را نمایش می‌دهند.

۱۱

تمام این نکات را باید در نظر داشت، و علاوه بر آن، بهر چیز که در کار نمایش، باشعربستگی مستقیم دارد^{۲۰} باید توجه نمود. زیرا در این امور^{۱۵} نیز امکان اشتباه زیاد است و در این باره پیش از این، در یکی از رسائل^{۲۱} بقدر کفایت سخن گفته‌ایم.

۱۹- Achylle پهلوان ایلپاد.

۲۰- در ترجمه این جمله بین مترجمین اختلاف است. بعضی به این صورت ترجمه کرده‌اند: «و بهر چیز وابسته به حواس، که باشعربابطه ضروری دارند» ترجمه عربی قدیم نیز تقریباً چنین است، لکن ما به ترجمه بایواتر اتکاء کردیم. بهر حال مقصود موسیقی و صحنه آرائی است (که به باصره و سامعه بستگی دارند)

۲۱- رساله «درباره شعراء»- از این رساله چیزی در دست نیست.

فصل شانزدهم

شناسایی و انواع آن

۱

از این پیش ، دربارهٔ « شناسایی » سخن گفته ایم^۱ ، اما انواع آن از این قرار اند :

۱ - نوعی که از همه بیشتر دور از هنر است و شاعرانی که از قدرت ابداع بی بهره اند اغلب آنرا بکار میبرند ، شناسایی از راه علامت و نشان است . ۲۰

۲

این نشان ها ، برخی طبیعی و مادر زاد اند ، چون « پیکانهایی که

فرزندان زمین^۲ برتن دارند^۳، و یا چون «ستارگان»، که «کارکینوس»^۴ در نمایشنامه «توئستس» ذکر می کند و برخی دیگر بعد از ولادت پیدا می شوند، و اینگونه علامات نیز گاه بر بدن آدمی نقش می گردد، و چون نشان زخم، و گاهی از آن جداست، چون گردن بند و یا همچون زورقی که در تراژدی «تورو»^۵ وسیله شناسائی گردید^۶.

۲- فرزندان زمین، یعنی اهالی شهرتیس. بنا بر افسانه های قدیم یونان «کادموس» که از یافتن خواهر خود «یوروپا» مأیوس شده بود، نمی خواست که بدون خواهر به میهن بازگردد، و در جستجوی سرزمینی بود تا در آن مسکن و مأوی گیرد. غیبگوی معبد دلفی، گاوی را بوی نشان داد و گفت که وی باید در پی آن گاو روانه شود و در هر جا که گاو بر زمین خوابید، شهری بنا کند. گاوی پس از طی راهی دراز در نزدیکی اژدهائی بر زمین خوابید؛ «کادموس» اژدها را کشت و دندانهای آن را بر زمین افشاند. از هر دانه ای که بر خاک افتاده بود مردی سر بر آورد و بدین ترتیب شهرتیس پایه گذاری شد، و بنا بر همان افسانه این مردمان پیکان هائی بر تن داشتند.

در ترجمه ابوبشر متی، بجای «فرزندان زمین» نوشته شده است «المعروفون بغاغانس» مترجم سریانی کلمه *Gégeneis* را که بمعنی «زادگان زمین» است اسم خاص پنداشته و مترجم عربی نیز به این اشتباه دچار گردیده است.

۳- معلوم نیست که این عبارت از کجا نقل شده است.

۴- شاید اشاره به نشانه ای باشد که بنا بر افسانه های قدیم بر کتف فرزندان پلوپس باقی ماند.

۵- *Carcinus* شاعر یونانی - قرن چهارم پیش از میلاد. از آثارش چیزی باقی نمانده است کارکینوس، علاوه بر آنکه اسم خاص است در زبان یونانی بمعنی خرچنگ (سرطان) نیز می باشد - مترجم سریانی آن را به همین معنی گرفته و ابوبشر متی نیز در ترجمه آن نوشته است «الشبيهة بالسرطان»

۶- *Tyro* - بقلم سوفکلس - از این تراژدی چیزی باقی نمانده است.

۷- در ترجمه عربی قدیم این جمله باین صورت آمده است: «... بنزلة الطوق فی العنق والسیف بالید.» معلوم نیست که عبارت «شمشیر به دست» از کجا به ترجمه عربی وارد شده و موضوع «زورق» چرا حذف گردیده است. در شرح ابن سینا و تلخیص ابن رشد نیز در این قسمت تأثیر ترجمه ابوبشر مشهود است.

۴

نشان ها را نیز می توان به نحوی پسندیده تر و یا بطرزی زشت تر بکار برد. چنانکه « اودوستوس » را ، از نشان زخمی که داشت ، دایه اش به نحوی می شناسد و خوبانان به نحو دیگر^۹.

۵

در این گونه شناساییها ، اگر نشان وسیله اقناع و اطمینان باشد ، آن شناسایی دور از هنر است . و نیز چنین است در هر جا که نشان و علامت از روی قصد و اندیشه وسیله شناسایی شود . ولی هر گاه که شناسایی ناگهان پدید آید ، پسندیده است ، چنانکه در داستان « حمام »^{۱۰} آمده .

۸- اودوسیا - سرود ۱۹ - اودوستوس با لباس ژنده و سیمای تبدیل یافته بخانه خود باز می گردد . دایه اش او را به حمام می برد و در آنجا چون نشان زخم را برپایش می بیند او را می شناسد .

۹- اودوسیا - سرود ۱۴ - هنگامی که اودوستوس به کشور خود می رسد یکسر بخانه « یومئوس » خوبان ، که از چاکران وفادار او بوده است رفته ، برای شناساندن خود ، جای زخمی را که برپای داشته است به او نشان می دهد . در هر دو مورد نشان زخم وسیله شناسایی اودوستوس بوده است ، ولی ارسطو شناسایی اول را ، که ناگهانی و بدون تمهید صورت گرفته است پسندیده می داند و شناسایی دوم را که از روی قصد و اندیشه بوده است ، زشت می شمارد .

۱۰- اودوسیا - سرود ۱۹ . ر . ک . ف . ۱ . ۱ .

۵

۲ - نوع دوم شناسایی‌هایی است که ساخته شاعر است،^{۱۱} و به همین دلیل از هنر دور است. چنانکه در تراژدی «ایفی گنیا» «اورستس» خواهر خود را از نامه او می‌شناسد^{۱۲}، لکن برای شناساندن خود به او، سخنانی بر زبان می‌آورد که دلخواه شاعر است، نه مناسب داستان. و این نیز از عیبی که پیشتر گفتیم عاری نیست، زیرا که «اورستس» می‌توانست نشان و علامتی را نیز ارائه دهد. آواز چرخ‌ریسندگی، در تراژدی «تریوس»^{۱۳}، اثر «سوفکلس» نمونه دیگری است از این نوع شناسایی.

۶

۳ - نوع سوم، شناسایی از راه یادآوری است. چنانکه دیدن چیزی،

۱۱ - یعنی نتیجه وقایع قبل از آن نیست.

۱۲ - در فصل ۱۱ بند ۸ - درباره این شناسایی سخن گفته شد. ر. ک. ف. ا.

۱۳ - Térée - از این تراژدی فقط چند قطعه باقی مانده است. تریوس،

پادشاه تراکه، دلباخته فیلوملا، خواهر زن خود گردید و به ناموس وی تجاوز کرد. سپس برای آنکه این راز مکتوم بماند، وی را به نقطه‌ای دور دست برده و زبانش را برید. ولی فیلوملا ماجرارا بر منسوجی با قلابدوزی نوشت و به نزد پروکینا، خواهر خود فرستاد. پروکینا برای آنکه از شوهر انتقام بگیرد، فرزند خود را کشت و از گوشت وی برای تریوس غذا ساخت. تریوس چون از کشته شدن فرزند خود باخبر شد، قصد کشتن آن دورا کرد. ولی خدایان وی را به باز (مرغ شکاری) تبدیل کردند و فیلوملا نیز بلبل پروکینا چلچله شد.

در ترجمه «روئل» عبارت «آواز چرخ‌ریسندگی» به این صورت نقل شده است:

«سخنانی که بر پارچه قلابدوزی شده بود» و با توجه با فسانه فیلوملا، این نظر درست بنظر می‌رسد.

آ-۱۳۵۵ یادی را در دل بیدار کند و شناسائی دست دهد. مثلاً در نمایشنامه «قبرسیان»، اثر «دیکایوجنس»^{۱۴}، مرد، ازدیدن تصویر بگریه می افتد، و در داستان «آلکینوس»^{۱۵} نیز، «اودوسئوس» از شنیدن آوازچنگ نواز، گذشته را یاد می آورد و می گرید و هر دو از این راه شناخته میشوند.



۴- نوع چهارم شناسائی بر اثر تعقل و اندیشه است، چنانکه در نمایشنامه «خوئیفوروی»^{۱۶} آورده شده. : «کسی آمده است، که شبیه من است. و جز «اورستس» کسی شبیه من نیست، پس اورستس آمده است»^{۱۷}. و یا چنانکه «پولوئیدوس سوفسطائی»^{۱۸} در تراژدی «ایفی گنیا» آورده است، زیرا طبیعی است که «اورستس» باید چنین بیاندیشد که : «خواهرم قربان شد، پس من نیز باید چون او قربان شوم.» و باز چنانکه در تراژدی «تودئیوس»^{۱۹} بقلم «تئودکتس»^{۲۰} آمده است : «آمدم که فرزندم را بیابم و اسی خود نیز باید بمیرم.» و یا چنانکه در تراژدی

۱۴- **Dicéogène** شاعر تراژدی نویس قرن چهارم پیش از میلاد. از آثار او جز چند بیت شعر چیزی باقی نمانده است.

۱۵- مقصود از داستان الکینوس، سرود هشتم «اودوسیای» است.

۱۶- **Chéophares** تراژدی، بقلم اسغلوس

۱۷- الکترا باخود چنین می اندیشد.

۱۸- **Polyide** - هویت او چندان معلوم نیست. برخی ویرانقاد و برخی شاعر

درام نویس می دانند. در فصل ۱۷ بنده همین کتاب بازازاو نامی بیان آمده است.

۱۹- **Tydée** - این تراژدی از بین رفته است.

۲۰- **Théodecte** خطیب و شاعر درام نویس - از معاصرین ارسطو.

- ۱۰ « فینه ئیداس »^{۲۱} زنهارا ازییدن آن مکان به سرنوشت خود، آگاه شدند و دانستند که در آنجا باید کشته شوند، زیرا که برای همین مقصود بدانجا آورده شده بودند.



- ۵- نوع دیگر، شناسائی مرکب است، که از قیاس باطل^{۲۲} و استدلال نادرست تماشاگران حاصل می شود و نمونه آن در نمایشنامه « اودوسئوس، پیام آور دروغی »^{۲۳} موجود است. وی مدعی است که کمانی را (که هرگز ندیده است) خواهد شناخت. و تماشاگران نیز گمان می برند که وی آنرا خواهد شناخت (زیرا می پندارند که آنرا بیشتر دیده است) و چنین قیاس، باطل و نادرست است.
- ۱۵



- ۶- بهترین نوع شناسائی، آنست که از وقایع داستان حاصل شود و شگفتی برائر وقایع محتمل پدید آید. چنانکه در تراژدی « اودیپوس » اثر « سوفکلس » و نیز در تراژدی « ایفی گنیا »^{۲۴}، شناسائی بدین طریق حاصل میشود. زیرا احتمال آن هست که « ایفی گنیا » خواسته باشد که نامه ای بوطن خویش بفرستد. تنها اینگونه شناسائیهها است که بدون تصنع و علامت و گردن بند صورت می گیرد. شناسائی از راه تعقل و اندیشه، در مقام بعد قرار دارد.
- ۲۰

۲۱- از این تراژدی نیز چیزی بجای نمانده است.

۲۲- Paralogisme درباره این نوع قیاس. در فصل ۲۴ - بند ۱۱. باز سخن

می گوید.

۲۳- از این نمایشنامه چیزی باقی نمانده است و نویسنده آن نیز معلوم نیست.

۲۴- تراژدی، بقلم اوریپیدس.

فصل هفدهم

آراژدی را چگونه باید ساخت .

۱

شاعر باید در وقت ترکیب وقایع و در هنگام آوردن گفتار
۱- تا آخرین حد امکان، وقایع را درپیش چشم خود مجسم سازد. زیرا
بدین طریق، همچون کسی که شاهد وقایع بوده است، خود بجزئیات
توجه پیدا می کند، نکات مناسب را تمیز میدهد و هیچ نکته ناشایسته
بر او پوشیده نمی ماند. ۲۵

۲

آنچه که از « کارکینوس » عیب گرفته شد، گواه این مطلب
است. زیرا که اگر تماشاگران، از معبد بازگشتن « آمفیاراتوس » را
در صحنه نمی دیدند، بدان توجهی نمی کردند. لکن این نمایش را
کسی نپسندید و تماشاگران از عدم تناسب آن واقعه رنجیده خاطر
شدند.

۱- **Amphiaraus** - از این نایشنامه اطلاعی در دست نیست؛ ولی بنا بر افسانه های قدیم
یونان « آمفیاراتوس » غیبگوی شهر آرگوس بود و در لشکر کشی « هفت دشمن تبس » شکست
آنانرا پیشگویی کرد، لکن علی رغم بیم و تردیدی که در این باره داشت، خودش نیز به همراهی
آدراستوس، در آن جنگ شرکت جست. در آخر، دشمنان وی در صدد قتلش برآمدند
و به تعقیبش پرداختند بر اثر دخالت خدایان، زمین او را بلعید.

۴

۲ - وحتى باید ، تا آنجا که ممکن است ، داستان را باعین حرکات اشخاص آن ، شاعر خود بعمل در آورد . و چون حالات طبیعی در همه یکسان است ، پس توانا ترین شاعران کسی است که حالاتی را که نمایش می دهد ، در خود احساس کند^۱ . چنانکه راست ترین و مؤثر ترین نمایش اضطراب و خشم را کسانی میدهند که خود مضطرب و خشمگین اند . از این روست که هنر شعر ، یا مردی صاحب قریحه میخواهد و یا مردی واله و دیوانه^۲ . مرد صاحب قریحه ، به آسانی بهر

۲ - « آدمی از مشاهده خنده ، خندان و از دیدن گریه ، گریان می گردد . اگر میخواهی که مرا گریان سازی ، باید خود نخست گریان شوی » هوراس - فن شعر -
 ۳ - پیش از ارسطو ، ذیمقراطیس و افلاطون شاعری را نوعی از جنون شمرده ، و وحی و الهام و از خود بیخود شدن را سرچشمه شعر دانسته اند . پس از وی نیز بسیاری از نقادان و دانشمندان و شعرای بزرگ ، چون لنگینوس ، هوراس ، ویژیل ، فرانسیس بیکن ، شکسپیر ، میلتن ، درآیدن و گوته به مشابعت شاعری و جنون اشاراتی کرده اند . « شور و هیجانی واقعی ، که بنحوی شایسته ابراز گردد و باشیفتگی و از خود بیخبری و الهام آمیخته باشد ، پیش از هر چیز شعر را شکوه می بخشد . چنین شمری در گوش ما همچون آواز خدایان است » .

(لنگینوس - درباره شیوه عالی ۸)

« يك قطعه شعر عالی تعقل خواننده را ارضاء نمی کند ، بلکه ویرا از خود بیخود میسازد . »

(همان کتاب - ۱)

« اویسا دیوانه گردیده ، و یا سرگرم شعر گفتن است . » (هوراس - ساتیر

۲ - ۷ - ۱۱۷ -)

« دیوانه و عاشق و شاعر ، سرایا از وهم و خیال ساخته شده اند » (شکسپیر -

رؤیای شب تابستان) .

« جنونی که باید بر دماغ هر شاعر مستولی شود » (مایکل دریتون - شاعر بقیه در حاشیه بعد

حالت که خواهد در می آید دم-رد واله را شور و هیجان ، مد هوش و
بیخود میسازد .



۱۳۵۵-ب

۳- شاعر باید نخست ، داستان را ساده کند و طرح اصلی آنرا
در نظر بگیرد - خواه از روایات قدیم باشد و خواه ساخته خود او^۴ . سپس
بافزودن وقایع فرعی ، آنرا وسعت و امتداد دهد .

(انگلیسی قرن ۱۷)

«شاعر کسی است که در بیداری خواب می بیند» (چارلز لیب)

«شعر گفتن ، وحتى لذت بردن از شعر ، مستلزم نوعی جنون است»

(لرد ماکولی - مقالات انتقادی درباره میلتن)

کوتاه خود می گوید که سرگذشت و رتر را در حالتی بین خواب و بیداری
نوشته است :

کالریج ، در خوابی که از اثر افیون بر او دست داده بود ، موضوع شعر «قبای
خان» را دید و موزارت نیز می گفت که او خود در ساختن آهنگها هیچ دخالتی نداشته است .
فرویدیسم ، شعر و هنر را از تجلیات روان ناخود آگاه می داند و در این باره میگوید :

«هنرمند به واقعیت بی اعتنا است و از جنون چندان بدور نیست .»

شطیحیاتی که صوفیان بر زبان می رانده اند ، ناشی از شدت جذبه و شوق و در
عین بیخودی و مستی بوده است . شرای متصوف ما نیز همواره عقل و استدلال و
اندیشه را خوار و زبون شمرده ، خود را دیوانه و مست و بی خبر می خوانده اند و حتی
بعضی از ایشان معترف بوده اند که در عالم مدهوشی و بیخودی شعر سروده اند .

تومبندار که من شعر بخود می گویم تا که بیدارم و هشیار ، یکی دم از من - مولوی

به مستی توان در اسرار سفت که در بیخودی راز نتوان نهفت - حافظ

۴ - «یا از داستانهای کهن پیروی کن ، و یا خود داستانی بیافرین» (هوداس

فن شعر) و نیز رجوع کنید به حاشیه ۷ فصل ۱۴ -

۵

اینک برای مثال تراژدی «ایفی گنیا» رادر نظر می گیریم تا ببینیم که طرح اصلی آن چگونه است: دختری را به معبد می آورند تا قربان گردد. وی ناگهان از نظرها ناپدید و به ملك دیگری برده می شود. در این سر زمین، رسم بر آنست که ییگانگان را در پیشگاه آله قربان کنند. ۵
اجراء این رسم، برعهده «ایفی گنیا» قرار می گیرد. پس از سالها، اتفاقاً برادر وی بدان سرزمین می آید. ولی اینکه چرا اراده خدائی او را به این سرزمین فرستاده و همچنین مقصود او از آمدن به این کشور، خارج از داستان است. وی هنگام ورود گرفتار می گردد و اندکی پیش از قربان شدن، خود را می شناساند - چنانکه «اورپیدس» ساخته است (و یا بطریقی که «پولوئیدوس» آورده) - با گفتن این سخن محتمل و طبیعی: ۱۰
«همچنانکه خواهرم قربان شد من نیز باید قربان شوم!» و همین شناسائی او را نجات می دهد.^۶

۶

پس از آن، و پس از نام گذاری اشخاص، شاعر باید به افزودن وقایع معترضه بپردازد. این وقایع نیز باید با طرح اصلی مناسب و سازگار باشند. همچون دیوانه گشتن «اورستس»، که منجر به اسیری او شد، و از گناه پاک گردیدنش، که نجات او را ایجاب کرد.

۵ - Oreste برادر ایفی گنیا.

۶ - ر. ک. ف. ۱. ۱. ۱. ایفی گنیا.



وقایع معترضه، در نمایشنامه ها کوتاه‌اند، ولی طول و وسعت منظومه های حماسی را سبب می‌شوند. چنانکه در «اودوسیا» داستان اصلی هیچ دراز نیست: سالهاست که مردی سرگردان است. خداوند دریاها^۷ همواره مراقب اوست و او خود تنهاست. خانه‌اش نیز دستخوش آشوب گردیده، خواستگاران زنش داریش را بیغما برده و بره‌ها را^۸ فرزندش کمر بسته‌اند. عاقبت، پس از تحمل رنجها و مشقات فراوان، به ملك خویش بازمی‌گردد، خود را می‌شناساند و بادشمنان می‌جنگد. در آخر او نجات می‌یابد و دشمنان کشته می‌شوند.^۹

در «اودوسیا»، این داستان اصلی است، و وقایع دیگر، معترضه.

۱۵

۲۰

فصل هجدهم

گره افکنی و گره گشائی - انواع تراژدی - داستان حماسی را نمی توان
از آغاز تا انجام در یک تراژدی آورد . فرودستان را باید
بمنزله یکی از بازیگران دانست و در عمل دخالت داد

۱

نکته دیگری را نیز باید در نظر داشت، در هر تراژدی، قسمتی
« گره افکنی »^۱ و قسمت دیگر « گره گشائی » است . وقایعی که پیش
از آغاز تراژدی روی داده و نیز برخی از وقایع داخل آن، « گره افکنی »
را تشکیل می دهند و دیگر وقایع، « گره گشائی » را.

۲

مقصودم از گره افکنی « وقایعی است که از آغاز داستان تا قبل
از تغییر بخت قهرمان »^۲ روی می دهد . و از آغاز تغییر بخت تا انتهای

۱- noeud و به انگلیسی (Dcsis) Complication -

ابوشرمتی و ابن رشد: ربط - ابن سینا ربط

۲ - Dénouement (lusion) ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: حل

داستان به رشته ای پیچ در پیچ تشبیه شده است که سرانجام باید گره ها و پیچیدگیهای
آن گشوده گردد .

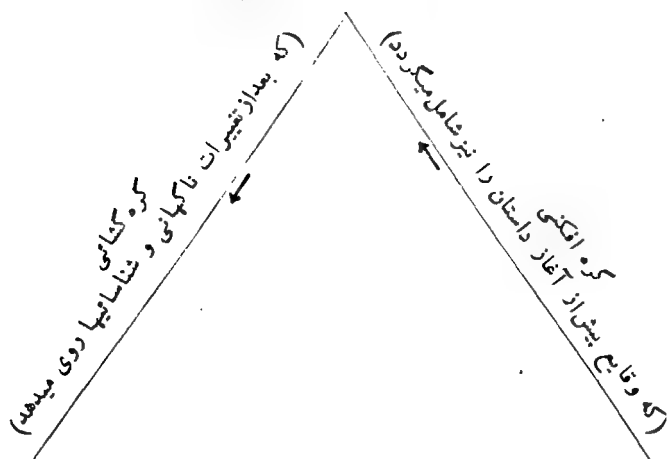
۳- تغییر بخت قهرمان و از نیکبختی به بدبختی و بالعکس.

داستان را «گره گشائی» می‌نامم^۴. مثلاً در «لینکئوس»^۵ اثر «تئودکتس» «گره افکنی» عبارت است از وقایع پیش از آغاز داستان: اسیر گشتن کودک و گرفتاری پدر و مادر او، و «گره گشائی» شامل وقایعی است که از اتمام به قتل تا پایان داستان روی داده‌اند.

۴

۵- تراژدی بر چهار نوع است. و تعداد عناصر تشکیل دهنده هر تراژدی نیز، چنانکه گفتیم، همین است^۶:

۱- اوج یا نقطه تحول - Climax



«ابهام و پیچیدگی از صحنه ای به صحنه دیگر می‌رود و چون به آخرین حد خود رسید، به آسانی گشوده می‌گردد. هیچ چیز در روح تأثیر آن را ندارد که امری مبهم و پیچیده، ناگهان اذ ابهام درآید و حقیقت آشکار گردد، همه چیز تغییر یابد و وضعی غیر منتظره پیش آید.»

بوالو- فن شعر- سرود ۳ --

۵ - Lyncée - ر. ک. ف. ا. ا. ۱.

۶ - در فصل ۶ گفته شد که تراژدی مرکب از شش جزء است، ولی در این جا تعداد اجزاء تراژدی را با انواع آن برابر (یعنی چهار) می‌داند. ترجمه ابوبشر نیز چنین است. بعضی از مفسرین اروپایی این امر را ناشی از عدم توجه نویسنده به فصول سابق می‌دانند و بعضی دیگر سهل انگاری ناسخان را موجب آن می‌شمارند. ولی ممکن است که منظور وی بخش‌هایی باشد که در فصل ۱۲ تراژدی را از حیث مقدار بدان تقسیم کرده است.

نخست، تراژدی «پیچیده»، که سراسر تغییرات ناگهانی و شناسایی است. دوم، تراژدی «فجایع» همچون «آیاس»^۷ ها و «ایگسیونس»^۸ ها. سوم، تراژدی «خلفیات»، همچون «فتیوتیدس»^۹ و «پلئوس»^{۱۰}. چهارم، تراژدی «منظره»^{۱۱}، چون «فورکیدس»^{۱۲}، «پرومیتئوس»^{۱۳}، و تمام آ-۱۴۵۶ تراژدیهای که وقایعشان در دوزخ روی می دهد.



سعی شاعر باید بر آن باشد که تمام این اقسام را با هم بیا میزد، و اگر ممکن نشد، باز هر چه بیشتر بکوشد که اکثر و مهمترین آنها را بکار برد، خصوصاً در این روزها، که از شاعران عیجیوئیهای ناروا می کنند، توجه به این نکته، بسیار واجب است.

۳۵



زیرا که پیش از این، شاعرانی بوده اند که در انواع مختلف تراژدی قدرت و توانائی خود را ظاهر ساخته اند، و اینک نقادان انتظار دارند که يك شاعر بر آنچه که وجه امتیاز هر يك از شعرای پیشین بوده است تسلط یابد و بر آنان تفوق جوید.

۷ - تراژدیهای که سرگذشت آیاس (Ajax) را موضوع قرار دهند. از این نوع تنها يك تراژدی، بقلم سوفکلس باقی مانده است. ر. ک. ف. ا. ا.

۸ - تراژدیهای که سرگذشت ایکسیونس (Ixione) را موضوع قرار دهند. ر. ک. ف. ا. ا.

۹ - Phthiodes - نام یکی از نمایشنامه های سوفکلس بوده است.

۱۰ - Pélée - سوفکلس اوورپیدس هر دو سرگذشت پلئوس را موضوع تراژدی قرار داده بودند.

۱۱ - بعضی از مترجمین نوع چهارم را «تراژدی ساده» ترجمه کرده اند. ما از ترجمه بایواتر پیروی کردیم.

۱۲ - Phorcides - از این تراژدی چیزی در دست نیست.

۱۳ - Promethée - بقلم اسکلوس. ر. ک. ف. ا. ا.

۶

هرگاه از همانندی یا ناهمانندی دو تراژدی سخن می گوئیم ، شایسته است که قبل از هر چیز ، آنها را از لحاظ چگونگی ترکیب وقایع ، با هم بسنجیم . یعنی معلوم داریم که در «گره افکنی» و «گره گشائی» متشابه اند یا متفاوت . درام نویسان بسیاری هستند که در «گره افکندن» توانا و در «گره گشودن» ناتوان اند . ولی باید که در هر دو کار چیره دستی کامل یافت .

۷

۶- آنچه را که از این پیش ، بارها گفته ایم ، باید بخاطر داشت و بنای تراژدی را بر داستانهای حماسی (که وقایع فرعی متعدد دارند) قرار نداد . زیرا این بدان ماند که کسی بکوشد تا تمام «ایلیاد» را در يك تراژدی بیاورد . در حماسه ، طول داستان ایجاب می کند که هر يك از قسمتها ، چنانکه باید توسعه و امتداد یابند ، ولی چنین داستان ، اگر به نمایش در آید ، نتیجه ای بس نا مطلوب خواهد داشت .

۸

به دلیل آنکه همه شعرائی که سقوط شهر «ایلیون»^{۱۴} را یکسره به نمایش در آورده اند نه چون «اورپیدس» قسمتهای مجزا را - و همه آنها

سراسر داستان «نیوبه»^{۱۵} را موضوع قراردادده‌اند. نه‌چون «اسخولوس» تنها يك قسمت را - یا یکباره شکست خورده‌اند و یا هیچیک را توفیق شایسته‌ای نصیب نشده است. چنانکه «اگائون»^{۱۶} نیز فقط به همین سبب شکست خورد. ولی شعراء در «تغییرات ناگهانی» و در وقایع ساده، برای ایجاد تأثیر مطلوب، مهارتی شکفت ابراز می‌دارند. بدین معنی که وضعی تراژیک پدید می‌آورند تا حس انسان دوستی و عواطف بشری را برانگیزد. همچون فربخوردن مردی زیرک و هوشیار - ولی بد مرثت (مانند «سیسیفوس»^{۱۷}) و یا مغلوب شدن مردی دلیر - ولی ستم‌پیشه و بدکار. و این، بعقیده اگائون محتمل است، زیرا که او وقوع امور غیر محتمل را نیز محتمل میدانند.^{۱۸}

۹

۷- فرودستان رانیز باید بمنزله یکی از باز یگران دانست^{۱۹} و جزئی

۱۵ - Niobé - ر . ک . ف . ۱ . ۱ . ۰ .

۱۶ - در زبان یونانی **Agatha** به معنی «خوب» است. مترجم سریانی در چند جا نام **Agathon** درام نویس یونان را باصفت (**Agatha** = خوب) اشتباه کرده بود، و مترجم عربی نیز به متابعت از وی به همین اشتباه دچار گردیده است.

۱۷ - **Sisyphe** - پادشاه افسانه‌ای کرینت **Corinth** که بسیار حیل و حربه و بدسیرت بوده است.

۱۸ - اشاره به شعری است که ارسطو، در کتاب دوم خطابه (فصل ۲۴، بند ۱۰) از آگائون نقل می‌کند: «وقایع دور از احتمالی که بر آدمی روی می‌کنند، بسیار اند»
 ۱۹ - فرودستان نیز باید چون یکی از باز یگران، وظیفه و خصوصیات و ویژه خود داشته باشد >

(هوراس - فن شعر)

از کل بشمار آورد و در عمل شرکت و دخالت داد، نه چون اورپیدس ، بلکه چون سوفکلس .

۱۰

آوازهائی که شعرای اخیر در نمایشنامه های خود آورده اند ، با داستان نمایشنامه ها و با داستان هیچ نمایشنامه دیگر مناسب و قابل تطبیق نیست . از این روست که آنها را جدا گانه و در فواصل پرده ها میخوانند .^{۳۰} و آگاثون نخستین کسی بود که این رسم را بنیاد نهاد . در حقیقت ، چه تفاوت کند که آوازه را جدا گانه و در فواصل پرده ها بخوانند ، یا آنکه گفتگوئی و یا حتی واقعه کاملی را از یک نمایشنامه به نمایشنامه دیگر برند .^{۳۱}

۳۰- آواز فرودستان نباید در فاصله پرده ها واقع شود ، بلکه باید در جریان

وقایع داستان تأثیر و دخالت داشته باشد . (هواس - فن شعر)

۳۱- هر دو کار را منفی و مخالف وحدت داستان می داند .

فصل نوزدهم

فکر و شعاع در تراژدی

۱۰

درباره ترکیب وقایع و خلقتیات سخن گفته شد، و اینک بحث در
باره گفتار و فکر باقی مانده است.

۱۱

آنچه را که به فکر مربوط است، میتوان در کتاب خطابه یافت.
زیرا بیشتر بدان مبحث تعلق دارد.

۱۲

هرچه که اشخاص بر زبان می آورند، نماینده فکر آنهاست -
هرگاه که بخواهند چیزی را نفی یا اثبات کنند، و یا انفعالاتی چون رحم و
ترس و خشم و غیره را برانگیزند، و یا امور را کوچکتر یا بزرگتر جلوه
دهند^۱.

ب-۱۴۵۶

۱- «شاعر فقط جنبه غیر عاقله نفس انسانی را خشنودمی سازد، یعنی آن جنبه ای
که از تمیز میان بزرگ و کوچک عاجز است و اشیاء واحد را گاه بزرگ و گاه کوچک
می بیند» (افلاطون- جمهور - فصل ۱۰ - ۶۰۵)



۵

شك نیست که اعمال و حرکات اشخاص نمایش، باید با فکر آنها سازگار باشد^۲، تا انفعالاتی چون رحم یا ترس را برانگیزد و پرابهت و محتمل بنظر آید. تفاوت تنهادر آنست که اعمال و حرکات، باید بدون شرح و بیان لفظی مؤثر باشند، ولی تأثیر سخنرانی باید بوسیله سخن گو و بر اثر سخنان او پدید آید. اگر افکار، خود بخود و مستقل از گفتار سخنگو، چنانکه باید ظاهر و عیان می گشتند، پس کار سخنگو چه میبود^۳؟

«قدرت زبان و بیان تاحدی است که می تواند هر چیز بزرگ را کوچک و هر چیز کوچک را بزرگ جلوه دهد.» (ایزوکرانس-خطیب یونانی (۴۳۶ - ۳۳۸ پ ۲۰) نقل از کتاب لنگینوس - فصل ۳۸.

«شاعری صناعتی است که شاعر بدان صناعت اتساق مقدمات موهه کند و التئام قیاسات منتجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ گرداند و معنی بزرگ را خرد...» چهارمقاله عروضی-مقات دوم.

۲ - مقصود آنکه فکر نه تنها در گفتار، بلکه در اعمال و حرکات اشخاص نیز مشهود باشد.

هوراس می گوید: «اگر سخنانی که بر زبان می آوری با حرکات سازگار نباشد، من یا بتومی خندم و یا به خواب فرومی روم» (فن شعر)

۳ - متن یونانی در این جا واضح نیست و در ترجمه جمله آخر، بین مترجمین اختلاف پیدا شده است. ما به ترجمه بایواترو بوجرانکه کردیم.

فصل بیستم

بحث کلی دربارهٔ گفتار - تجزیهٔ گفتار - تعریف اجزاء آن

۱

دربارهٔ گفتار، موضوع دیگری که باید مورد بحث واقع شود، حالت ولحن کلام است؛ همچون تغییراتی که در هنگام امر و استدعا، بیان و تهدید، پرستش و پاسخ و امثال آن، در آهنگ صدا ایجاد می‌شود. آگاهی^{۱۰} براین مطالب، به فن بازیگری^۱ مربوط است و کار استادان آن فن بشمار می‌رود.

۲

شاعر، چه این مطالب را بداند و چه نداند، هنرش از این جهت مورد انتقاد واقع نمی‌شود. آیا در این شعر هم، که می‌گوید:

«ای الهه، سرود خشم را آغاز کن»

۱ - در ترجمهٔ انگلیسی بایواتر، بجای «فن بازیگری»، «فن خطابه» آمده است، و این با هیچیک از ترجمه‌های دیگری که ما در اختیار داشتیم موافق نبود، حتی ترجمهٔ ابوشرمتی و شرح ابن سینا و تلخیص ابن رشد نیز در این مورد به فن بازیگری (الاخذ بالوجه) اشاره می‌کنند.

چه عیبی میتوان یافت؟ «پروتاگوراس»^۲ برهمر عیب می گیرد که در اینجا، سخن آمرانه گفته است، درحالی که قصد استدعا داشته. زیرا در نظر «پروتاگوراس»، هر گاه بگوئیم که چنین بکن یا مکن، امر کرده ایم. از این بحث بگذریم، که به فنی جز فن شاعری تعلق دارد.



گفتار، مجموعاً از این اجزاء تشکیل میشود: حرف، مقطع حرف ربط، حرف فصل، اسم، فعل، تعریف، عبارت.



۱- حرف^۴ صوتی است تقسیم ناپذیر. ولی هر صوت تقسیم ناپذیر، حرف نیست. حرف صوتی است که بتواند در تشکیل يك صوت قابل فهم دخالت یابد. حیوانات نیز اصواتی تقسیم ناپذیر ایجاد می کنند، ولی هیچیک را حرف نمی نامیم.



۲ - Protagoras - فیلسوف سوفسطائی - (قرن پنجم پ. م)

۳ - در اکثر ترجمه های جدید و در ترجمه عربی ابوبشر منی، فصل بیستم از این جا شروع می شود. شرح ابن سینا و تلخیص ابن رشد نیز از اینجا فصل معینی را شروع می کنند، ولی ما در اندازه هر فصل و در ترتیب بندها از ترجمه فرانسه روئل (که خود از این لحاظ بر چاپ بوهل متکی است) پیروی کرده ایم.

۴ - lettre یا (Stoicheion) Élément

- حروف بر سه قسم اند^۵ : صدادار^۶، نیم صدادار^۷، بی صدا^۸. حرف با^۳ صدا حرفی است که صوت آن بدون دخالت حرف دیگری بگوش رسد. نیم صدادار، حرفی است که صوت آن به استعانت حرف دیگر بگوش رسد، همچون «س» و «ر». حرف بی صدا آنست که خود بخود هیچ صوتی ندارد، ولی چون بایکی از حروف صدادار ترکیب گردد، صوت آن بگوش رسد، همچون «گ» و «د»^۹.

۵ - افلاطون نیز (در رساله تنقوس ۲۰۳)، حرف «ب» را نه از حروف صدادار می‌شمارد و نه از نوع حرفی مانند «س».

۶ - (Phonée)-Voyelle - ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: مصوت.

۷ - (Hemiphonon) Demi - Voyelle ابوشرمتی: نصف المصوت.

۸ - (Aphone) Consonne ابوشرمتی: لامصوت.

۹ - در بعضی از ترجمه‌های جدید (مانند ترجمه انگلیسی بوچر و ترجمه عربی عبدالرحمن بدوی) و در ترجمه عربی قدیم (با اندکی تفاوت) این قسمت به اینصورت ترجمه شده است: «حرف با صدا، حرفی است که صوت آن بدون برهم خوردن لبها و حرکت زبان بگوش رسد. نیم صدا دار حرفی است که صوت آن با برهم خوردن لبها و حرکت زبان بگوش رسد، مانند «س» و «ر». حرف بی صدا حرفی است که در آن دخالت لب و زبان هست، ولی بخودی خود هیچ صوتی ندارد، و چون بایکی از حروف صدادار ترکیب شود، صوت آن بگوش رسد.»

شرح ابن سینا در این باب از این قرار است: «المقطع المدود والمقصور كما علمت، ویؤلف من الحروف الصامتة، وهي التي لا تقبل المدالبة مثل الطاء والتاء، والتي لها نصف صوت وهي التي تقبل المد مثل الشين والراء: والمصوتات المدودة التي نسميها مدات، والمقصورة وهي الحركات وحروف العلة.»

و شرح ابن رشد چنین است: «وأما هذا الصوت الذي هو المقطع فأجزاؤه: العرف المصوت، والحرف غير المصوت. وهذا قسمان: أحدهما لا يقبل المدالبة، مثل الطاء والتاء؛ والآخر ما يقبل المد، مثل الراء والشين، وهو الذي يسمى نصف مصوت.»

خواجه نصیر طوسی نیز گوید: «و حروف با صامت بود یا مصوت، و صامت مجهور بود مانند تا و طاکه مدش ممکن نبود، یا مهموس بود بخلاف آن مانند سین و شین. و مصوت یا مدود بود و آن حروف مد بود یا مقصور و آن حرکات بود.»
اساس الاقتباس - مقاله نهم - فصل سوم.

۶

تفاوت میان حروف بر حسب آنست که دهان هنگام ادای اصوات چه شکلی بخود گیرد و صوت از کجای آن خارج گردد، از حلقوم بیرون آید یا بنرمی اداشود، کوتاه باشد یا دراز، تند باشد یا سنگین و یا متوسط. بحث در جزئیات این مطالب را باید بر عهده عروضیان بگذاریم.

۷

۲ - «مقطع»^{۱۰} صوتی است بدون معنی، مرکب از يك حرف بیصدا و يك حرف صدادار (یا نیم صدادار)، زیرا «گ» G، و «ر» R بدون «آ» A يك مقطع و اگر با آ A نیز ترکیب شود، باز همچنان يك مقطع خواهد بود.^{۱۱} بحث در شکلهای مختلف مقطع نیز، به علم عروض تعلق دارد.

۸

۳ - «حرف ربط»^{۱۲}، صوتی است بدون معنی، که نه مانع و نه موجب آن شود که از ترکیب چند صوت، صوتی معنی دار پدید آید.^{۱۳}

T-۱۳۵۷

۱۰ - (Syllabe) Syllabe - ابوشرمتی: الاقتضاب - ابن سینا و ابن رشد: المقطع.

۱۱ - در بعضی از ترجمه های جدید و در ترجمه عربی قدیم، این جمله به این صورت ترجمه شده است: زیرا «گ» G و «ر» R بدون «AT» تشکیل مقطع نمی دهند، ولی از ترکیب آنها با «A»^{۱۴}، به این صورت «GRA»^{۱۵}، يك مقطع تشکیل می شود.

۱۲ - (Sundesmos) Conjonction - ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: الرباط.

۱۳ - در ترجمه ابوشرمتی این جمله به حرف فعل مربوط است.

- و هر گاه که بدین ترتیب جمله ای مستقل و جدا از جمله های دیگر تشکیل شود ، حرف ربط هرگز نباید در آغاز آن واقع شود ، مانند *toi ، de ،* *men ، de ،*^{۱۴} و نیز حرف ربط صوتی است بدون مفهوم معین ، که دو یا چند صوت را ، که مفهوم معین دارند بهم پیوند دهد و یکی کند ، مانند *Peri ، Amphi*^{۱۵} و غیره .

۹

- ۴ - «حرف فصل»^{۱۶} ، صوتی است بدون معنی ، که آغاز ، پایان و یا محل تقسیم جمله را نشان می دهد ، و جای آن در آغاز ، پایان و یا در میان جمله است^{۱۷} .

۱۰

- ۵ - «اسم»^{۱۸} صوتی است مرکب ، با مفهوم معین ، مستقل از زمان ، دارای اجزائی که هیچیک از آنها خود بخود مفهوم معین ندارد . باید در نظر داشت که در اسم های مرکب ، مفهوم خاص هر جزء در نظر نیست .

۱۴ - *de* = واما ، *toi* = بسوی ، *dé* = واقعا ، *men* = در حقیقت .

۱۵ - *Amphi* = هردو ، *Peri* = درباره .

۱۶ - *Article* (*Arthron* = جدا کننده)

ابو بشر متی : واصله - ابن سینا و ابن رشد : الفاصله .

۱۷ - مطالبی که در این دو بند آمده است ، در نسخه های خطی چنانکه باید

واضح نبوده است و به همین سبب بین ترجمه ها اختلافاتی دیده می شود . ما ترجمه «بایوتر» را مأخذ قرار داده ایم .

۱۸ - *Nom* (*Onoma*) ابو بشر متی و ابن سینا و ابن رشد : الاسم .

باید دانست که «اسم» در نظر ارسطو ، صفات و ضایر را نیز شامل بوده است .

چنانکه در «تئودوروس»^{۱۹}، جزء «دوروس» برای مامفهوم خاص خود را ندارد.

۱۱

۶ - «فعل»^{۲۰} صوتی است مرکب، بامفهوم معین، که بر زمان نیز دلالت می‌کند و (چون اسم)، دارای اجزائی است که هیچیک از آنها بخودی خود مفهومی ندارد. چنانکه در کلمه «آدمی» و یا «سفید»، زمان مستتر نیست، ولی عبارات «راه می‌رود» و «راه رفته است»، علاوه بر «راه رفتن»، یکی بر زمان حال و دیگری بر زمان گذشته دلالت می‌کند.

۱۲

۷ - «تصریف»^{۲۱}، مخصوص اسم و فعل است، و بر حسب نسبتی است که کلمه با چیزهای دیگر دارد، و یا بر حسب آنکه بربیک فرد و یا بیش از یک فرد دلالت کند (چون آدمی و آدمیان) و یا بر حسب آنکه چگونه اداء شود، یعنی پرشش باشد یا امر و امثال آن، چنانکه «آیارفت» و «برو»، تصریف فعل رفتن است، از این لحاظ.

۱۹ - Theodoros - مرکب است از دو جزء: جزء اول Theos، بمعنی خدا، و جزء دوم Doros، بمعنی هبه و بخشش. از شنیدن این اسم، شخص معینی در نظر می‌آید، نه مفهوم خاص اجزاء آن.

۲۰ - (Rema) Verbe - ابوشرمتی و ابن سینا و ابن رشد: الکلمة - و منطقیان فعل را کلمه خوانند - اساس الاقتباس - مقالات اول - فن اول - فصل سوم.

۲۱ - Cas - (Ptosis) - ابوشرواین سینا و ابن رشد: التصریف.

۱۳

- ۸ - «عبارت»^{۲۲} صوتی است مرکب ، دارای مفهوم معین که بعضی از اجزاء آن بخودی خود دارای معنی اند . باید در نظر داشت که عبارت همیشه از اسم و فعل تشکیل نمی گردد و ممکن است که بدون فعل نیز باشد ، مانند عبارتی که در تعریف انسان آورده شده^{۲۳} . ولی همیشه باید جزئی معنی دار در آن موجود باشد . مثلاً در عبارت «کلثون راه می رود» کلثون جزئی است که دارای معنی معین است .

۱۴

- وحدت عبارات از دو جهت ممکن است : نخست آنکه بريك امر واحد دلالت کند ، و دیگر آنکه از عباراتی متعدد تشکیل شود ، که بوسیله حروف ربط به یکدیگر مربوط گردند . چنانکه «ایلیاد» را حروف ربط بصورتی واحد در آورده اند و تعریف انسان نیز دارای وحدت است . چون بريك امر واحد دلالت دارد .

۲۲ - Discours یا (Logos) Locution

ابو بصرمتی وابن سینا وابن رشد : القول .

«اما البیان بالقول فهو العبارة» نقد النثر - قدامة بن جعفر .

۲۳ - عباراتی از قبیل «انسان ، حیوان ناطق» و غیره .

فصل بیست و یکم

اسم ساده و مضاعف - انواع دیگر آن - مجاز و انواع آن.

۱

اسم بردونوع است: ۱ - اسم ساده - که از اجزاء بدون معنی تشکیل شده باشد، مانند «زمین»^۱.

۲

۲ - اسم مضاعف - که از یک جزء معنی دار و یک جزء بدون معنی تشکیل شده باشد (این خاصیت، پس از ترکیب از میان میرود) و یا از دو جزء معنی دار.

۳

ممکن است که اسم، مرکب از سه جزء، چهار جزء و یا بیشتر نیز

۱ - به یونانی «Go» .

باشد، مانند اکثر نامهای مفصل^۲ ما، همچون «هرمو کائیکوگزانتوس»^۳ و امثال آن.

۴

۱. اسم بهر صورت که ترکیب شده باشد، باید یا : ۱ - نام معمولی چیزی، یا ۲ - کلمه‌ای بیگانه، یا ۳ - مجاز، یا ۴ - برای آرایش، یا ۵ - ساختگی، یا ۶ - دراز شده، یا ۷ - کوتاه شده، یا ۸ - تغییر شکل یافته باشد.

۵

«نام معمولی»^۴ واژه‌ای را گویم، که مردمان يك کشور معمولاً

۲ - این قسمت در نسخه‌های خطی چندان واضح نبوده است و بعضی از مصححین آنرا از روی ترجمه ابوبشر متی اصلاح کرده‌اند. ترجمه عربی قدیم به اینصورت است: «من قبل ان الاسم قد يكون ذا ثلاثة الاضعاف، وكثير الاضعاف، بمنزلة كثير من ماسا لبوطا: أرماقايقونكسانثوس المتضرع الى رب السموات.» ترجمه عربی عبدالرحمن بدوی که باتوجه به اینگونه اصلاحات صورت گرفته است در این قسمت چنین است: «اسم‌هایی نیز هستند که از سه جزء یا چهار جزء و یا بیشتر ترکیب یافته‌اند، چنانکه نام بسیاری از مردمان مرسلیا بدینصورت است، مانند هرمو کائیکوگسنتوس»

۳ - *Hermocaicozanthus* - این اسم مرکب است از نام سه رودخانه معروف که در آسیای صغیر جریان دارند: *Xanthus*, *Caicus*, *Hermus* - و ظاهراً لقبی است برای زئوس، خدای خدایان:

۴ - *(Kyrion) Nom Courant* - ابوبشر و ابن‌سینا و ابن رشد:

الْحَقِيقِي.

بکار برند . واسمی رایگانه^۵ خوانم ، که در کشور دیگر بکار رود . چنانکه بی شك ، يك اسم ممکن است که در عین حال ، هم معمولی و هم ییگانه باشد ، ولی نه در یک کشور ، مثلاً کلمه Sigynon^۶ نزد قبرسیان معمولی و نزد ماواژه ایست ییگانه^۷ .

۶

«مجاز» عبارت است از نقل نام چیزی ، بر چیز دیگر . این انتقال ،

• - (Glotta) Mot étranger - ابوشرمتی : اسان - ابن سینا : اللغة - ابن رشد : الذخیل .

Glotta در یونانی دو معنی دارد : یکی «زبان» و دیگری «واژه ییگانه» . مترجم سریانی آنرا اشتباهاً معنی اول ترجمه کرده و مترجم عربی نیز از روی ترجمه سریانی ، لفظ «لسان» را بجای آن قرارداده است .

۶ - Syginon = نیزه .

۷ - ابوشرمتی در اینجا جمله ای آورده است که در نسخه های خطی یونانی دیده نشده : «دورو» نزد ما واژه معمولی و نزد (....) واژه ییگانه است .

۸ - (Metaphora) Metaphore - ابوشرمتی : تأدی - ابن سینا : النقل - ابن رشد : الاسم النادر المنقول .

«و اما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثانی والاول فهي مجاز . وان شئت قلت : كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع الى ما لم توضع له من غير أن تستأنف فيها وضعاً لملاحظة بين ما تجوز بها اليه وبين اصلها الذي وضعت له في وضع واضعها فهي مجاز» (عبدالقاهر جرجانی - اسرار البلاغة - حدی الحقیقة والمجاز)

«استعارت نوعی از مجاز است و مجاز ضد حقیقت است و حقیقت آنست کی لفظ را بر معنی اطلاق کنند کی واضع لغت در اصل وضع آن لفظ بازاء آن معنی نهاده باشد چنانکه گویی دست بشمشیر برد و پای فرا پیش نهاد (که لفظ دست و پای در اصل وضع معنی این دو جارحت مخصوص نهاده اند) و مجاز آنست کی از حقیقت در گذرند و لفظ را بر معنی دیگر اطلاق کنند کی در اصل وضع نه برای آن نهاده باشند ، لکن با حقیقت آن لفظ وجه علاقته داد کی بدان مناسبت مراد متکلم از آن اطلاق فهم بقیه در حاشیه صفحه مقابل

یا از جنس به نوع، یا از نوع به جنس، یا از نوع به نوع^۹ و یا بر حسب مناسبت و مشابهت صورت می گیرد.



انتقال از جنس به نوع، مانند :

«کشتی من در آنجا توقف کرده است»^{۱۰}.

زیرا «لنگر انداختن»، نوع معینی است از «توقف کردن»^{۱۱}.

انتقال از نوع به جنس، مانند :

«اودوسیئوس» برآستی ده هزار کلاریکو کرده است»^{۱۲}.

زیرا «ده هزار» که نوعی است از «بسیار» در اینجا بجای «بسیار»

قرار گرفته.

انتقال از نوع به نوع، مانند :

«باتیخ روئین، جان بیرون کشید»

توان کرد چنانکه گویی فلان را برتودستی نیست و درددستی تو پای ندارد یعنی او را برتوقدرتی و نعمتی نیست و درددستی تو ثبات ننماید و پای دراصل وضع بمعنی قدرت و نعمت و ثبات و دوام نهاده اند الا آنکه چون ملازمتی میان دست و قدرت و پای و ثبات هست، از این استعمال بقریه ترکیب این الفاظ معنی قدرت و ثبات معلوم شود. «(المعجم فی معانی اشعارالعجم - شمس قیس رازی)

«مبنى الجواز على الانتقال من الملزوم الى اللازم» (کتاب المطول - تفتازانی)

۹- این نوع مجاز را اروپائیان *Synecdoche* و دانشمندان اسلامی «مجاز مرسل» خوانده اند. عبدالقاهر جرجانی (متوفی بسال ۴۷۱) صاحب کتاب اسرار البلاغه، نخستین بار آنرا اصطلاح کرد.

۱۰- اودوسیاس - سرود اول ۱۸۵ و سرود بیست و چهارم ۳۰۸.

۱۱- «توقف» جنس است و «لنگر انداختن» یکی از انواع آن.

۱۲- ایلپاد - سرود دوم ۲۷۲.

و:

« با کاسه روین سخت ، آب را قطع کرد »^{۱۳}.

که در این جا شاعر « بیرون کشید » را به معنی « قطع کرد » و « قطع کرد » را به معنی « بیرون کشید » آورده است و هر دو لفظ از انواع « دور ساختن » بشمار می روند^{۱۴}.



انتقال بر حسب مناسبت و مشابهت^{۱۵} وقتی ممکن است که در چهار

۱۳ - بعضی از منتقدین این اشعار را به امید و کس نسبت می دهند.

۱۴ - « دور ساختن » جنس است و « بیرون کشیدن » و « قطع کردن » از انواع آن . زیرا هنگامی که چیزی را از جانی بیرون می کشیم و یا وقتی که چیزی را از چیز دیگر قطع می کنیم ، آن دورا از یکدیگر دور می سازیم .

این قسمت بصورت های مختلف ترجمه شده است . در ترجمه عبدالرحمن بدوی ، « بیرون کشیدن » و « قطع کردن » از انواع « کشتن » و « مردن » بشمار رفته و در ترجمه هری ابوشرمتی نیز تقریباً چنین است . ولی ما در این مورد ترجمه انگلیسی بوچر Butcher را مأخذ قرار دادیم .

۱۵ - Analogie - اسطودر کتاب سوم خطابه (فصل ۱۰ بند ۷) این نوع

مجاز را بهترین نوع می شمارد .

دانشمندان اسلامی ، این نوع را « استعاره » نامیده اند .

« اما الاستعاره فیه ضرب من التشبيه » (اسرار البلاغه - عبدالقاهر جرجانی ص ۱۵)
 « کلام العارفین بهذا الشأن اعنی علم الخطابه و تقد الشعر والذین وضعوا الکتب فی اقسام البديع یجری علی ان الاستعاره نقل الاسم عن اصله الی غیره للتشبيه علی حد المبالغه ...
 قال القاضي ابوالحسن فی اثناء فصل ذکر هافیه : وملاك الاستعاره تقرب الشبه و مناسبة المستعار للمستعار منه » (اسرار البلاغه ص ۳۶-۳۷)

« ... و مجاز بر انواع است و آنچه از آن جمله باسم استعارت مخصوص است

آنست کی اطلاق اسمی کنند بر چیزی کی مشابه حقیقت آن اسم باشد در صفتی مشترک بقیه در حاشیه صفحه مقابل

اسم نسبت دومی «ب» به اولی «الف» چون نسبت چهارمی «د» به سومی «ج» باشد. زیرا در این صورت شاعر می تواند بطریق مجاز چهارمی «د» را بجای دومی «ب»، و دومی «ب» را به جای چهارمی «د» بکار برد. گاهی نیز کلمه ای که به اسم اصلی تعلق داشته است به اسم مجازی تعلق می گیرد.

- مثلاً نسبت «جام» (ب) به «دیونیسوس»^{۱۷} (الف)، همچون نسبتی است که «سپر» (د) به «آرس»^{۱۸} (ج) دارد. پس «جام» را می توان از طریق مجاز ۲۰ «سپر دیونیسوس» و «سپر» را «جام آرس» نامید^{۱۹}. و بهمچنین نسبت «پیری» به «عمر»، همچون نسبتی است که «شامگاه» به «روز» دارد. پس «شامگاه» را می توان «پیری روز» گفت و یا چون امیدو کلس «پیری» را «شامگاه زندگی» یا «غروب خورشید عمر» خواند.

۹

- و برای برخی از مفاهیمی که بدین ترتیب^{۲۰} باهم بستگی دارند، ۲۵

چنانکه مردش جام را شیر خوانند بسبب دلیری و اقدامی کی مشترك است میان هردو. و مردم کنند طبع نادان را خر خوانند بواسطه بلادتی کی مشترك میان هردو «المعجم». «المجاز مرسل ان كانت العلاقة المصححة غير المشابهة بين المعنى المجازی والمعنى الحقیقی والا فاستعارة فعلی هذا الاستعارة هی اللفظ المستعمل فیما شبه بمعناه الاصلی لعلاقة المشابهة». (كتاب المطول - تفتازانی)

۱۶ - بترتیب ا. ب. ج. د.

۱۷ - Dionysos - خدای شراب و باده گساری.

۱۸ - Ares - خدای جنگ.

۱۹ - در کتاب سوم خطابه (فصل ۴ - بند ۴) نیز همین مثال را تکرار

کرده است.

۲۰ - بستگی بر حسب مناسبت و مشابَهت «Analogie»

شاید نام معینی موجود نباشد؛ لکن در این صورت نیز به همان طریق، بر حسب مشابهت و مناسبتی که با هم دارند نامی بخود می گیرند. مثلاً دانه بر زمین پاشیدن را «بذرافشانی» می خوانند، ولی نور بر زمین پاشیدن خورشید، نام مخصوصی ندارد. نسبتی که این فعل بدون نام (ب)، با نور خورشید (الف) دارد، درست همانند نسبتی است که بین دانه (د) و فعل افشاندن (ج) موجود است. لذا، شاعری گوید:

«شعله خدا آفریده باطراف می افشاند»^{۲۱}

اینگونه مجاز رامی توان بطریق دیگر نیز بکار برد. یعنی می توان نام چیزی را به چیز دیگر داد و سپس یکی از خصوصیات طبیعی نام جدید را نفی و انکار کرد، مثلاً بجای آنکه «سپر» را «جام ارس» نام بگذارند، آنرا «جام بی شراب»^{۲۲} بگویند.^{۲۳}

۲۱ - کوینده این شعر معلوم نیست.

۲۲ - نقل از نمایشنامه «ایرانیان» بقلم «تیموتیوس» که قطعانی از آن باقی مانده است.

۲۳ - تعریف «اسم آرایشی» از اینجا حذف شده است و ترجمه ابوشرمی نیز در این باره چیزی ندارد. محتمل است که این قصه قبل از قرن ششم میلادی (که کتاب شعر ارسطو به زبان سریانی ترجمه شد) بدان وارد شده باشد.

ولی ابن سینا و ابن رشد، که غیر از ترجمه ابوشرمی مأخذ دیگری نیز در دست داشته اند «اسم آرایشی» را چنین تعریف می کنند: «والزینة هی اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترب به من هيئة نعمة ونبرة - ولیست للعرب» (ابن سینا)

«والزینة هی اسماً كانت تجعل بعض اجزائها نملاً فتزین بها» (ابن رشد)

۱۰

اسم «ساختگی»^{۲۴}، کلمه ایست که هرگز پیشتر بکار نرفته و شاعر خود آنرا ساخته باشد (زیرا که بعضی از اسمها چنین بنظر میرسند) همچون: کلمه «ارونوجس»، که بمعنی «شاخها» و «آتر»، که بمعنی «کاهن» است.

۱۱

اسم «درازشده»^{۲۵}، کلمه ای است که در آن یا یک حرف صدا دار کوتاه،

۲۴ - Nom forgé - ابوبشر متی: الاسم المعمل - ابن سینا: الاسم الموضوع المعمل - ابن رشد: الاسم المعمل المرتجل.

«هوراس» ساختن کلمات نورا جائز می شمارد، ولی مشروط به آنکه اینکار از حد اعتدال نکردد، و در این باره می گوید: «اگر بتوانم چند کلمه ای بر سرمایه خویش بیفزایم، چرا ترشروئی می کنید؟ در صورتی که «کاتو» و «اینوس» با کلام خود زبان ملی ما را غنی ساختند و برای اشیاء نامهای تازه ای اختراع کردند.»

«دمتریوس» نیز می گوید: «ساختن واژه نو به نحوی که مأنوس و مألوف بنظر آید، نشان الهام شاعرانه است. شاعری که واژه نو می سازد مانند آن کسانی است که نخستین بار بر اشیاء نام نهادند.» (درباره سبک ۹۵)

قدامة بن جعفر، در کتاب «نقد النثر»، اسم ساختگی و اسم بیکانه را تحت یک عنوان (باب من الاختراع) آورده است: «واما الاختراع فهو ما اخترعت له العرب اسماء مالم تكن تعرفه. فمما سموه باسم من عندهم كسميتهم الباب في المساحة باباً والجرب جريباً والعشيرة عشيراً. ومنه ما اعربته وكان اصل اسم اعجمياً كالقسطناس المأخوذ من لسان الروم والشطرنج المأخوذة من لسان الفرس والسجل المأخوذ من لسان فرس ايضاً. وقد ذكر اردسطاطليس ذلك وذكر أنه مطلق لكل احد احتاج الى تسمية شئ ليعرفه به أن يسميه بما شاء من الاسماء. وهذا الباب مما يشترك العرب وغيرهم فيه وليس مما ينفردون به.»

۲۵ - Nom allongé - شمس قیس رازی اینگونه کلمات را «زیادات»

می نامد.

به بلند تبدیل شده و یا مقطع دیگری بدان افزوده گردیده باشد .
چون :^{۳۶}

واسمی را « کوتاه شده »^{۳۷} گویم که از آن قسمتی حذف شده باشد .
چون :^{۳۸} T-۱۳۵۸

۱۲

اسم « تغییر شکل یافته »^{۳۹}، کلمه ایست که قسمتی از اصل آن باقی مانده، و قسمتی ساخته شاعر باشد، چون :^{۴۰}

۱۳

اسم ها، از هر نوع که باشند، یا مذکرند، یا مؤنث، و یابین این دو

۲۶- ترجمه مثالهای یونانی برای خوانندگان فارسی زبان بی فائده مینمود
لذا از آوردن آن خودداری شد .

۲۷- Nom raccourci - شمس قیس رازی اینگونه کلمات را « حذف »
می نامد .

کلمات فارسی نیز گاه در شعر، بمقتضای وزن و قافیه بلند و کوتاه می شوند .
مانند: افسون، فسون - افزون، فزون - سیاه، سیه - استخوان، ستخوان
فرودین، فرودین - اوستاد، استاد - بیهوده، بیهده - و امثال آنها .
۲۸ - از آوردن ترجمه مثالهای یونانی خودداری شد، چون بی فائده
بنظر می رسید .

۲۹- Nom altéré - شمس قیس رازی اینگونه کلمات را « مغیرات »
می نامد . « از جمله مغیرات هنیز، بمعنی هنوز، غنوبدن بمعنی غنودن و شنوبیدن بمعنی
شنیدن . . . »

شمس قیس رازی استعمال این کلمات را نیز « تشبیر از منهج صواب » می داند: « ناخونا »
بجای « ناخن »، « هرگیزا » بجای « هرگز »، « ترمیزا » بجای « قرمز » « نیلوفل »
بجای « نیلوفر » و « هرگز » بجای « هرگز » .

- (خنثی). همه اسم هائی که به «ن» (نو)، «ر» (رو)، «س» (سیگما) و
 ۱۰ یابه حروف مرکب از «س» (یعنی «پسی» PS و «کسی» KS) ختم شده
 باشند، مذکر اند. واسمهای مختوم به حروف صداداری که همیشه کشیده
 تلفظ می شوند (ê اتاو ê اومگا) و نیز اسمهای مختوم به حرف A (آلفا)،
 از حروف صدا داری که ممکن است کشیده تلفظ شوند، همگی مؤنث اند.
 حروفی که در آخر اسمهای مذکر واقع میشوند، و حروفی که در آخر
 اسمهای مؤنث واقع میشوند، از لحاظ تعداد برابر اند. زیرا که «پسی» (PS)
 و «کسی» (KS) با «س» یکی هستند و بشماره در نمی آیند. هیچ اسمی نیست
 که به يك حرف بی صدا و یابه یکی از دو حرفی که همیشه صدای کوتاه
 ۱۵ دارند (o اومیکرون و e اپسیلون) ختم شود. فقط سه اسم به حرف
 «ی» (یوتا) ختم می شوند: «ملی» (Meli) ۴۰، «کومی» (Kommi) و
 «پیری» (Peperi) و پنج اسم به «او» (اوپسیلون) ۳۱

اسمهای بین مذکر و مؤنث (خنثی)، یابه یکی از حروف صدادار
 تغییرپذیر، و یابه «ن» (نو)، «ر» (رو) و «س» (سیگما) منتهی می گردند.

۳۰ - Meli = عمل ، Commi = صمغ ، Peperi = فلفل .

۳۱ - در نسخه های خطی یونانی این پنج اسم نیامده است و برخی از
 مترجمین و مصححین ، این قسمت را از روی ترجمه عربی قدیم اصلاح کرده اند؛ ابو
 بشرمتی این پنج اسم را بدینتراد ذکر می کند: زود ، وفوفو، نافو، غونو، برایو.

فصل بیست و دوم

مقتار باید روشن و واضح و در عین حال از اعتدال و رکاکت بدور باشد
اهمیت مجاز و استعاره

۱

کمال «گفتار» در آنست که روشن و واضح باشد، و در عین حال
سبک و مبتذل نباشد.

۱ - از دانشمندان اسلامی نیز کسانی که در علم بیان و بلاغت کتبی نوشته اند،
در این باره تأکید بسیار می کنند.

«اما انا فلم أرقوماً قط. أمثل طريقة في البلاغة من الكتاب. فانهم قد التمسو
من الالفاظ مالم يكن متوعراً وحشياً ولا ساقطاً سوقياً.» (جاحظ - بیان والتبیین -
جلد ۱ - ص ۷۶)

«ولا ينبغي ان يكون لفظك وحشياً بدوياً وكذلك لا يصلح ان يكون مبتذلاً
سوقياً.» (ابی هلال عسکری - الصناعتین - باب ۳ - فصل ۱)

«وافضل الكلام اینه» (الصناعتین - باب ۵ - فصل ۲)
دوکن فی احدی ثلاث منازل فان اول الثلاث ان يكون لفظك رشقاً عذباً
او فصحاً سهلاً ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً.
(ابن رشيق - العمدة)

و يقال ان ابانواس كان يفعل هذا الفعل فينفى الدنى و يبقى الجيد و يلتبس من
الكلام ماسهل ومن المعنى ماكان واضحاً جلياً يعرف بدياً. فقد قال بعض المتقدمين:
شرا الشعر ما سئل عن معناه.» (ابن رشيق - العمدة)

۲

- ۲۰ در حقیقت، روشن ترین گفتار، آنست که از الفاظ مستعمل تشکیل شود^۲، ولی چنین سخن پست و مبتذل است^۳. چنانکه از شعر «کلثوفون» و «استلوس»^۴ آشکار می گردد.

۳

از سوی دیگر، آوردن الفاظ غیر مستعمل و نا متداول، گفتار را

«و اما رجوع الاستحسان الى اللفظ من غير شرك من المعنى فيه، وكونه من اسبابه ودواعيه، فلا يكاد يمدون منطقاً واحداً وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ويتداولون في زمانهم ولا يكون وحشياً غريباً. او عامياً سخيلاً.»
(عبدالقاهر جرجانی - اسرار البلاغة)

۲ «گفتار» بیش از هر چیز باید روشن و واضح باشد. روشنی و وضوح گفتار بسته به چند چیز است: اول آنکه از کلمات مستعمل تشکیل شود» (دمتریوس - دربارهٔ سبک ۱۹۱)

۳- «زبان معاورة روزانه مردم، گرچه همیشه روشن و واضح است، لكن پست و رکیک میباشد» (دربارهٔ سبک ۷۷)

«استعمال الفاظ رکیک و مبتذل شعر عالی را پست می سازد.» (لنگینوس - دربارهٔ شیوة عالی - فصل ۴۳)

۴- دربارهٔ کلثوفون، رجوع کنید به حاشیه ۵- فصل دوم - استلوس، نیز یکی از تراژدی نویسان یونان بوده است که هویتش امروز معلوم نیست. اریستوفانس، در کمدی «زنبورها»، سخن او را سرد و نامطبوع می خواند.

رفت و برتری می بخشد و آنرا از ابتذال دور نگاه می دارد^۵. مقصودم از «الفاظ غیر مستعمل». واژه های بیگانه، مجازات، کلمات دراز شده و همه سخنانی است که از گفتار عامیانه جدا باشند.

ج

ولی اگر گفتاری، سراسر از این گونه الفاظ تشکیل شود، یا معما خواهد بود، یا زبان بیگانه. اگر یکسر مجاز و استعاره باشد، معما است و اگر تماماً واژه بیگانه باشد، زبان دیگری است.

د

«معما» مجموعه ای است از الفاظی که با یکدیگر قابل ترکیب نباشند، و در عین حال حقیقتی را بیان کنند (و این امر، بر حسب معانی حقیقی کلمات، ممکن نیست، ولی بر حسب مفاهیم مجازی آنها، امکان می پذیرد).

۵ - «در سبک پرشکوه، گفتار باید ممتاز و غیر عادی باشد» (دمتریوس - دوباره سبک - ۷۷)

۶ - (Ainigma) Enigme - ابویشرمتی و ابن سینا: الرمز - ابن رشد:

اللفز .

«و معما آنست کی اسمی یا معنی را بنوعی از غوامض حساب یا بهیچیزی از قلب و تصحیف و غیر آن ازا نواع تعیت آنرا پوشیده گردانند تا جز به اندیشه تمام و فکر بسیار بسر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت.» (المعجم فی معانی اشعار المعجم)

مثلاً: «مردی را دیدم که با آتش، بر تن دیگری مس می چسباند»^۷، و دیگر اینگونه عبارات. و چون گفتاری تماماً از واژه‌های بیگانه تشکیل شود، زبانی بیگانه خواهد بود. پس باید آنها را به ترتیب معین با یکدیگر ترکیب کرد.

۶

کلمات بیگانه، مجازات، الفاظ آرایشی و سایر انواعی که ذکر شد، گفتار را از پستی و ابتذال دور نگاه می‌دارد^۸، و از سوی دیگر، آوردن واژه‌های مستعمل و متداول، آنرا روشنی و وضوح می‌بخشد.

۲-۱۴۵۸

۷

آنچه که بیش از همه گفتار را روشن، و در عین حال از ابتذال و پستی دور می‌سازد، آوردن کلمات دراز شده، کوتاه شده و تغییر شکل یافته است.^۹ چون اینگونه واژه‌ها، از الفاظ مستعمل و متداول جدا و ممتازاند، گفتار را از سخن عامیانه دور می‌سازند، و از سوی دیگر، چون با کلمات

۵

۷ - مقصود شاخ حجامتی است که از مس ساخته شده باشد.

۸ - «عامه مردم ندارند که شعر متکلف علی‌الاطلاق آن باشد که بروزی مشکل و از احیف‌گران گفته باشند یا کلمات آن بزور برهم بسته باشد و معانی آن بدشوازی فراهم آورده و این‌ظن خطاست از بهر آنکه جمله مصنوعات شعر و مستبدعات نظم کی در فصول متقدم بر سر مدیم و آنرا از مستحسنات صنعت نهاده، از قبیل متکلفات اشعار است کی جز با معان نظر و ادمان فکر، مثل آن دست ندهد و مانند آن میسر نشود.» (المعجم - متکلف و مطبوع)

مستعمل و متداول وجه اشتراك بسیار دارند، گفتار را روشنی و صراحت می بخشند.



پس عیب گیری از این نوع گفتار، درست نیست، و خندیدن بر شاعری که چنین گفتاری را بکار برده است، نیز خطا است. مثلاً اقلیدس بزرگ گفته است که اگر شاعر مختار باشد که کلمات را بهر اندازه که می خواهد، دراز و کوتاه کند، شاعری کاری بس آسان خواهد بود. وی سپس برای استهزاء، چند جمله را به این طریق منظوم ساخته است:.....^۹



شك نیست که اگر این اختیارات آشکارا و بیرون از اندازه بکار روند، ناچار نتیجه ای مضحك پدید خواهند آورد^{۱۰}. نه تنها در این قسمت، بلکه در مورد همه اجزاء گفتار، جانب اعتدال را باید رعایت کرد^{۱۱}. چه حتی

۹ - شمس قیس رازی فقط استعمال بعضی از حذف و زیادات را جایز می شمارد: «از جنس زیادات و حذف بعضی هست کی مشهور و متداول گشته است و بدین سبب در نظم و نثر جائز و شایع است.» و آوردن کلماتی چون «هر گیزا» و «تر میزا» و امثال آن را «عدل از جاده صواب» می داند.

۱۰ - آوردن ترجمه جمله هایی فائده بنظر رسید.

۱۱ - «صنایع بدیعی را نباید بیش از اندازه بکار برد.» (دمتریوس - در باره

سبك - ۶۷)

۱۲ - «اما مقدمات شاعری آنست که در همه ابواب از قدر حاجت

بطرفی افراط و تفریط بیرون نرود.» (المعجم - خاتمه کتاب)

اگر استعارات و واژه‌های بیگانه و یاد دیگر اجزاء گفتار را نیز، بدون تناسب و به منظور استهزاء بکار ببریم، نتیجه مضحك خواهد بود.

د

استعمال این اجزاء بطرز مناسب، تفاوت بزرگی را موجب می‌شود. برای پی بردن به این تفاوت، باید يك بیت شعر حماسی را در نظر گرفت و کلمات معمولی را در آن وارد ساخت. زیرا هر کس که در شعر حماسی بجای واژه‌های بیگانه و استعارات و سایر اجزاء گفتار، کلمات معمولی و عادی قرار دهد، خواهد دید که مادرست می‌گوئیم. چنانکه در اشعار «اسخلوس» و در اشعار «اورپیدس»، يك بیت شعر واحد به وزن ایمیک موجود است. شعری که «اسخلوس» ساخته است، ارزشی ندارد، لکن شعر «اورپیدس» زیبا و دلپذیر است، زیرا که وی، تنها يك واژه معمولی را از آن بیت برداشته و در عوض، يك کلمه بیگانه بجای آن آورده است. «اسخلوس» در «فیلوکتتس» چنین می‌گوید:

«زخمی که از گوشت پای من می‌خورد».

«اورپیدس» از این مصرع، لفظ «می‌خورد» را برداشته و بجای آن گفته است: «ولیمه‌ای مهیاساخته» و باز چنین خواهد بود اگر در این مصرع: «ولی اکنون، آنکس که کوتاه و ناتوان و زشترو است - مرا.....»^{۱۲}

کلمات عامیانه بگذاریم، و بگوئیم:

«ولی اکنون، آنکس که کوچولو و ریغو و بی قیافه است - مرا...»^{۱۴}
و یا اگر این مصرع را :

«خوانی نا چیز بگسترد و مائده ای اندک بر آن بنهاد»^{۱۵} به این
صورت بنویسیم:

«خوانی ساده بگسترد و کمی مائده بر آن بنهاد»^{۱۶}

و باز چنین است اگر این عبارت را:

«ساحلها فریاد می کشند»^{۱۷}

به این عبارت :

«ساحلها جیغ می زنند»

تبدیل کنیم .

۳۰

۱۱

علاوه بر این، آریفرادیس^{۱۸} تراژدی نویسان را استهزاء می کرد و
می گفت که ایشان در نمایش سخنانی می آورند که هیچکس در گفتگو بکار

۱۴- الفاظ عامیانه «کوچولو»، «ریغو» و «بی قیافه» را بجای «کوتاه»،
«ناتوان» و «ذشت رو» آورده ایم. ارسطو نیز همین سه کلمه را تغییر داده است.

۱۵- اودوسیا - سرود ۲۰ بیت ۲۵۹.

۱۶- «ساده» و «کم» را بجای «ناچیز» و «اندک» آورده ایم. ارسطو
نیز همین دو واژه را تغییر داده است.

۱۷- ایلپاد - سرود ۱۷- بیت ۲۶۵.

۱۸- Ariptrade - هویت او معلوم نیست.

نمی برد مثلا ، بجای آنکه بگویند «ازخانه» ، می گویند «خانه از»^{۱۹} و همچنین می گویند «توراداده شود» و «من اوراهستم»^{۲۰}. و نیز ، بجای آنکه بگویند «درباره اخیلوس» ، می گویند «اخیلوس درباره» و امثال آن. در حقیقت ، تنها دور بودن از گفتگوی روزانه مردم ، این عبارات را از ابتذال و رکاکت دور نگه داشته ، ولی «آریف رادیس» از این نکته غافل بوده است .

۱۲

بکار بردن این شیوه ها به نحو شایسته ، دارای اهمیت بسیار است ، و نیز چنین است بکار بردن اسمهای مضاعف و کلمات ییگانه ، امادر آوردن مجازها توانا بودن ، از همه مهمتر است^{۲۱}. این تنها چیزی است که از دیگران نمیتوان آموخت و نشان نبوغ و قریحه ذاتی است. زیرا که آوردن مجازات و استعارات پسندیده مستلزم درک و جوه تشابه در امور مختلف است.

۱۳

از انواع کلماتی که شمر دیم ، اسمهای مضاعف برای اشعار «دیترا امبیک»

۱۹- چنانکه در فارسی نیز گاهی بجای «درخانه» گفته اند «بخانه اندر».

۲۰- بجای آنکه بگویند : «بتو داده شود» و «من برای او هستم» .

۲۱- «نخست باید در باره مجاز و استعاره سخن گفت ، زیرا که بگفتار زیبایی و شکوه خاص می بخشند» . (دمتریوس - درباره سبک ۷۸)

«فضل الاستعاره و ماشا کلهها علی الحقیقه انها تفعل فی نفس سامع مالا تفعل الحقیقه» . (ابی هلال عسکری - الصناعتین.)

- مناسب تراند. اسمهای ییگانه، با اشعار «هروئیک» و مجازات، با اشعار «ایمیک» سازگارند. در شعر هروئیک، تمام انواع مذکور را می توان آورد. ولی برای شعر ایمیک، که بیشتر گفتار معمولی را تقلید می کند، تنها کلماتی مناسب اند که در سخن رانیهابکار می روند، مانند کلمات معمولی، مجازات و الفاظ آرایشی.
- پس درباره تراژدی، که عبارت است از هنر تقلید بوسیله عمد در صحنه نمایش، همین اندازه بس است.

فصل بیست و سوم

شعر حماسی از لحاظ وحدت با تراژدی یکی است و از تاریخ جداست

۱

ولی شعری که تنها داستانی را شرح دهد، و یا عملی را بوسیله سخن منظوم (بی آنکه در صحنه نمایش بعمل در آید) تقلید کند، شک نیست که با تراژدی، چند وجه مشترک خواهد داشت.

اولا، باید که وقایع آن، چون وقایع درام، بر عملی واحد، کامل و تمام، که دارای آغاز و میان و پایان است مبتنی باشد تا بتواند که با وحدت و تمامیتی نظیر وحدت و تمامیت یک موجود جاندار^۲، تأثیر ولذت مخصوص خود را پدید آورد^۳. نباید گمان برد که تاریخ نیز

۴۰

۱- مقصود، منظومه های حماسی است.

۲- پیش از ارسطو، افلاطون و پس از وی نیز هوراس و لئکینوس اجزاء گفتار و اجزاء شعر را به اندامهای بدن جانداران تشبیه کرده اند.

» بهر حال بامن موافقی که هر خطابه و گفتار باید موجود زنده ای باشد، یعنی سرو تن و دست و پا داشته باشد و در آن میانه ای و انجामी و آغازی وجود داشته باشد و این قسمتها بهم ربط و تناسبی داشته باشند « (افلاطون - رساله فدروس)

۳- در نظر ارسطو، وظیفه شعر تراژیک و شعر حماسی آنست که تأثیر ولذت خاص خود را ایجاد کنند.

» بوالو « نیز لذت بغشیدن و مؤثر بودن را نخستین شرط تراژدی می داند.

«Le secret est d'abord de plair et de toucher.»

Art poetique. III

داستانی از اینگونه است. زیرا که موضوع تاریخ، يك عمل واحد نیست، بلکه يك زمان واحد، و تمام وقایعی است که در طول آن بريك شخص، و یا چندین شخص روی نموده؛ و میان وقایع تاریخ نیز هیچگونه رابطه‌ای موجود نیست.

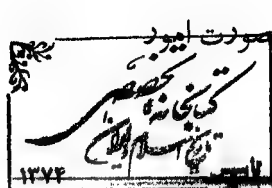
۲

چنانکه گاه ممکن است دو واقعه در يك زمان روی دهند، بی آنکه به يك منظور متوجه باشند. مانند جنگ دریایی «سلامین» و جنگ با «کارتازی» ها در سیسیل^۴. بهمچنین نیز گاه ممکن است که در زمانهای متوالی، دو واقعه در پی هم روی دهند، بی آنکه غایت مشترك داشته باشند.

۳

با وجود این، می‌توان گفت که بیشتر شاعران حماسه سرای ما این نکته را نمی‌دانند. بازمی‌گوئیم که از این جهت نیز برتری شگفت‌انگیز «همر» بر شعرای دیگر مسلم می‌گردد. «همر»، حتی جنگ «تروا» را، هر چند که تمام بود و آغاز و انجام معین داشت، سراسر در یک منظومه نقل نکرد (زیرا داستان بیش از آن دراز می‌شد که از آغاز تا پایان در یک نظر فرا گرفته شود، و اگر درازی آن نیز نبود، تنوع وقایع، داستان را تاریک و پیچیده می‌ساخت.) وی تنها قسمتی از وقایع جنگ تروا را گرفته، و

۴- جنگ سلامین، بین ایران و یونان، در ۴۸۰ پیش از میلاد. بنابر قول هرودوت، این دو جنگ در یک روز واقع شده‌اند.



بسیاری از وقایع دیگر، چون شمردن کشتیها و امثال آن را صورت ایبر
معترضه ذکر کرده است، تاداستان یکنواخت نباشد.

ع

و اما شعرای حماسه سرای دیگر، يك قهرمان يايك زمان و يايك
عمل واحد را، كه در عين حال از قسمتهای مختلف تشكيل شده
است، موضوع قرار میدهند. مانند شاعری كه حماسه «قبرسی» را سرود
و آنكس كه «ايلیاد كوچك»^۵ را ساخت. مقصود آنكه از وقایع «ايلیاد»،
یا «اودوسیا» بیش از يك یا دو تراژدی نمی توان ایجاد كرد، ولی از حماسه
«قبرسی» چندین تراژدی و از «ايلیاد كوچك» بیش از هشت تراژدی می توان
ساخت، بدین قرار: جنگ بر سر سلاح^۶ فیلوكتتس^۷، نئوپتولموس^۸،
اوروپولوس^۹، گدائی اودوسئوس^{۱۰}، زنان لاكونیا^{۱۱}، سقوط ايليون^{۱۲}،
بازگشت كشتی ها^{۱۳} و نیز، سینون^{۱۴} و زنان تروا^{۱۵}.

- ۵- از این دو منظومه چیزی در دست نیست و سراینده آنها نیز نامعلوم است
۶- کشمکش بر سر سلاح اخیلوس، بین اودوسئوس و ایاس - سوفكس در
تراژدی «ایاس» به شرح این موضوع پرداخته است.
۷- Philoctète - یکی از تراژدیهای سوفكس به این نام است.
۸- Néoptolème - از این داستان نمایشنامه ای در دست نداریم.
۹- Euryphyle - از این داستان نیز نمایشنامه ای در دست نیست.
۱۰- داستان گدائی كردن اودوسئوس در منظومه اودوسیا (سرود ۴ بیت
۲۴ بعد آمده است).
۱۱- فقط چند سطر از نمایشنامه ای به این نام، بقلم سوفكس باقی مانده است.
۱۲- به این نام چیزی باقی نمانده است.
۱۳- به این نام چیزی باقی نمانده است.
۱۴- Sinon - به این نام فقط يك تراژدی بقلم سوفكس بوده است كه
اكنون در دست نیست.
۱۵- يك تراژدی به این نام، بقلم اورپیدس باقی مانده است.

فصل بیست و چهارم

حماسه و انواع آن - وزن مناسب با اشعار حماسی - فرق بین حماسه و تراژدی

۱

علاوه بر این، حماسه نیز باید بر حسب انواع تراژدی تقسم شود: یعنی ساده یا پیچیده^۱، اخلاقی یا فاجعی^۲ باشد، و اجزاء آن نیز، جز آواز و منظره، با اجزاء تراژدی یکی است^۳، چنانکه در حماسه نیز «تغییرات ناگهانی»^۴، «شناسائی»^۵ و «فاجعه»^۶ موجود است. همچنان، «فکر» و «گفتار»^۷ نیز باید پسندیده و نیکو باشد. تمام این عناصر را، نخستین بار و به کاملترین وجه، «همر» بکار برده است.

۲

هریک از دو منظومه او، در نوع خود نمونه‌ای کامل است: «ایلیاد»

-
- ۱ - داستان ساده و پیچیده در فصل ۱۰ ذکر شد.
 - ۲ - تراژدی اخلاقی و فاجعی را در فصل ۱۸ بند ۳ شرح داد.
 - ۳ - اجزاء تراژدی در فصل ۶ شمرده شد.
 - ۴ - Péripiétie - ر. ک. فصل ۱۱ - بند ۱.
 - ۵ - Reconnaissance - ر. ک. فصل ۱۱ - بند ۳ بیعد.
 - ۶ - Evenement pathétique - ر. ک. فصل ۱۱ - بند ۱۰.
 - ۷ - فکر و گفتار در فصل ۶ بند ۱۹ و ۲۰ ذکر شد.

داستانی است ساده و فاجعی، و «اودوسیای» داستانی پیچیده (سراسر شناسائی) و اخلاقی. علاوه بر این، در فکر و گفتار نیز از سایر اشعار برتراند. ۱۵

۴

اگر حماسه و تراژدی را با هم بسنجیم، تفاوت‌هایی در میان می‌بینیم:
 ۱- از حیث طول، ۲- از حیث وزن - ۱- برای طول داستان، اندازه‌ای معین کرده‌ایم و آنچه که در این باره گفته‌ایم، بس است.^۸
 طول داستان باید به حدی باشد که آغاز و پایان آن را بتوان در نظر داشت، و این مقصود وقتی حاصل است که منظومه، از حماسه‌های قدیم کوتاه‌تر و به اندازه مجموع تراژدی‌هایی باشد که در یک مجلس نمایش داده می‌شوند.^۹ ۲۰

۵

منظومه حماسی دارای خاصیتی است که بدان سبب می‌توان بر طول آن افزود. در تراژدی، نمایش دادن امری که قسمتهای مختلف آن همگی در یک زمان روی داده‌اند، ممکن نیست و تنها آن قسمت که بروی صحنه آمده و بازیگران را بکار گرفته است نمایش داده می‌شود.^{۱۰} ولی منظومه ۳۵

۸ - فصل ۷ - بند ۵ و ۶

۹ - در جشنهای عمومی، که بافتخاردیو نیسوس (خدای شراب و باده‌کاری) تشکیل می‌شد، شعرا نیز نمایشنامه‌های جدید خود را بعرض تماشاى عموم قرار می‌دادند و به بهترین آنها جوایزی داده می‌شد. در هر مجلس معمولاً سه شاعر شرکت می‌کردند و از هر شاعر سه تراژدی و یک نمایشنامه ساتیریک بروی صحنه می‌آمد. به این حساب می‌توان نتیجه گرفت که ارسطو طول حماسه را در حدود شانزده هزار بیت در نظر می‌گیرد. باید دانست که ایلید و اودوسیای نیز از این مقدار اندکی تجاوز می‌کنند.

۱۰ - وحدت مکان - ر. ک. ف. ۱. ۱.

حماسی، چون داستان و روایت است، شرح چندین واقعه متقارن و همزمان را ممکن میسازد، و اینگونه وقایع، اگر از موضوع خارج نباشند^{۱۱}، بوسعت و طول منظومه می افزایند. پس این خاصیت شکوه حماسه را موجب می گردد و بدان تنوع می بخشد، و افزودن داستانهای عرضی گوناگون را ممکن میسازد. زیرا که یکسانی و یکنواختی وقایع بزودی کدورت خاطر میآورد و شکست تراژدی سبب میشود.



۲- ولی تجربه ثابت میکند که وزن هر وئیک با اشعار حماسی متناسب است. چنانکه اگر کسی داستانی را در وزنی دیگر و یاد در چند وزن، جز وزن هر وئیک، بنظم آورد، عدم تناسب را آشکارا خواهد دید^{۱۲}.



زیرا که هر وئیک رزین ترین و وسیع ترین اوزان است. از این روی، برای پذیرفتن کلمات بیگانه و مجازات آماده تراست و شعر حماسی از این جهت نیز بر سایر انواع شعر تفوق دارد. ولی اوزان «ایمیک» و «تروکائیک»

۱۱ - «امور معترضه ای (که برای موضوع اصلی ضروری نباشند) تأثیر کلی را از میان می برند.»

(لنکینوس - درباره شیوه عالی - فصل ۱۰)

۱۲ - «بحرش پایه ای، که هر وئیک نام دارد برای منظومه های پهلوانی مناسب است.»

(دمتریوس - درباره سبک)

باجنبش و حرکت ساز گارند، بدین معنی که یکی برای حرکت و دیگری برای رقص مناسب است^{۱۳}.



و باز، نامتناسب‌تر، آنکه کسی حماسه را در اوزان مختلف بنظم در آورد، چنانکه «خیرمون»^{۱۴} کرده است. و از این‌روست که تا کنون هیچ شاعری داستانهای طویل را، جز در وزن هروئیک منظوم نساخته ۲-۱۳۶۰ است. زیرا چنانکه گفتیم، طبیعت خود ما را در انتخاب وزن مناسب، راهبری می‌کند^{۱۵}.



«همر»، از هر جهت سزاوار تحسین است، و از این حیث نیز خصوصاً باید وی را ستود که در میان شعرای حماسه‌سرا، تنها اوست که از وظیفه شاعر، و سهم او در شعر آگاه است. شاعر باید تا آنجا که ممکن است، ۵

۱۳ - در فصل ۴ - بند ۱۵ به این نکته اشاره شد.

۱۴ - Cheremon - شاعر تراژدی نویس یونان (قرن چهارم پ. م.) مؤلف «کتورس» (فصل ۱ - بند ۶) - ارسطو در کتاب خطابه - فصل ۱۲ بند ۲ - وقت و قدرت توصیف وی را می‌ستاید ولی سبک او را بیش از اندازه آرام‌سته و پرتضع می‌داند و از این روی معتقد است که تراژدی‌های وی برای خواندن مناسب‌تراند و بهتر است که بنمایش در نیایند.

۱۵ - در فصل ۴ - بند ۱۵ به این نکته اشاره شد.

خود را در شعر نیاورد^{۱۶}. زیرا که اگر چنین کند، شعر اوجز تقلید خواهد بود.

۹

شعرای دیگر، همواره از خود سخن میگویند و ندرتاً به تقلید می‌پردازند. ولی «همر»، پس از مقدمه‌ای کوتاه، مردی یازنی و یا شخصیت دیگری را بمیان می‌آورد، چنانکه هیچیک از آنان خالی از خلیات نیست و هر یک صفات اخلاقی خاص خود دارد.

۱۰

در تراژدی، شاعر باید شگفتی^{۱۷} پدید آورد، ولی در حماسه باید بیشتر بامور غیر معقول^{۱۸} پردازد، چه این خود مایه اصلی ایجاد شگفتی است.

زیرا که در حماسه، عاملین عمل در برابر چشم نیستند. واقعه تعاقب هکتور، اگر در صحنه نمایش بعمل در آید، موجب خنده خواهد بود (آنجا که سپاهیان یونان برجای ایستاده، «هکتور»^{۱۹} را تعقیب نمی‌کنند و «اخیلوس» نیز، با حرکت سر، آنانرا از مداخله منع میکند^{۲۰}).

۱۶ - شاعر باید در وقت شعر گفتن خود را فراموش کند و گفته اوزبان حال قهرمان‌ها باشد.

۱۷ - شگفتی، یعنی آنچه که برخلاف عادت است.

۱۸ - یعنی آنچه که برخلاف عقل است.

۱۹ - Hector - فرزند پریام و بزرگترین پهلوان تروا، که بدست اخیلوس کشته شد. ر. ک. ف. ا. ا.

۲۰ - ایلید - سرود ۲۲ - بیت ۲۰۵

ولی در شعر، چنین نکات پوشیده می ماند. شگفتی لذت آور است^{۲۱}، بدلیل آنکه ما همه، هر گاه داستانی را نقل می کنیم، از خود چیزهایی بدان میافزاییم تا شنونده را خوش آید.

۱۱

همر، بیش از هر کس دیگر هنر دروغ راست نما گفتن را بشاعران آموخت. از این عبارت، مقصود «مغالطه»^{۲۲} است. هر گاه امر «الف» موجود و یا واقع شده باشد، امر «ب»، در نتیجه موجود یا واقع شده خواهد بود. مردم گمان میکنند که اگر امر «ب» نیز موجود یا واقع شده باشد، امر «الف» ناچار موجود یا واقع شده خواهد بود^{۲۳}. و این استدلال نادرست است. بنابر این اگر امر «الف» صادق نباشد، ولی بفرض صادق بودن، امر دیگری از آن نتیجه شود، شایسته است که آنرا به امر «ب» ضمیمه کنیم. زیرا که چون صادق بودن نتیجه را میدانیم، عقل ما بغلط، صادق بودن امر اول را استنباط میکند.

۲۱ - نسخه خطی منحصر بفردی که از ترجمه ابوبشر متی باقیمانده است، از این جا تا اواسط فصل بعد افتادگی دارد.

۲۲ - Paralogisme = مغالطه

۲۳ - مثالی که بوجر Butcher در این مورد ذکر می کند این است: «اگر باران بیاید، زمین ترمی شود. زمین تراست. پس باران می آید.»
خواجه نصیرالدین طوسی نیز (در کتاب اساس الاقتباس - مقالات هفتم - فصل دوم) همین مثال را برای یکی از انواع مغالطه آورده است: «و چون باران زمین ترکند، ظن افتد که هر تری زمین که باشد از باران بود.»

(صفحه ۵۲۲ - تصحیح مدرس رضوی)

در «اودوسیا»، «واقعۀ حمام»^{۲۴} مثال خوبی است.

۲۵

۱۲

امور محتمل، ولی امکان ناپذیر، از امور ممکن، ولی غیرمقنع شایسته تراند. داستان هرگز نباید از وقایع غیرمعقول ساخته شود و هیچ امر دور از احتمال در آن پسندیده نیست. و هرگاه که شاعر ناگزیر گردد، باید اینگونه وقایع را خارج از داستان بیاورد^{۲۵}. چنانکه در تراژدی «اودیپوس» قهرمان داستان، از موضوع قتل «لایئوس» بی خبر است. آوردن چنین وقایع در داخل داستان، پسندیده نیست، مانند بازیهای

۳۰

۲۴ - اودوسیا - سرود نوزدهم - ابیات ۱۶۴ تا ۳۶۰ - اودئوس بصورت مردی بیگانه بغانه خود می آید و به پنلوپس (زن خود) می گوید که با اودئوس آشناست و در «کرت» از او پذیرائی کرده است، و سپس لباس و ظاهر اودئوس را بدقت وصف می کند. پنلوپس با خود می گوید: «چون این مرد لباس و ظاهر اودئوس را بدستی وصف کرد، پس ناچار باید همان کسی باشد که اودئوس داد خانه خود پذیرائی کرده است.»

۲۵ - «هوراس» می گوید: «وقایعی را که باید خارج از صحنه نمایش روی دهند، بصحنه نیاورید..... بسیاری از وقایع را در پیش چشم تماشاگران نباید آورد، و بهتر است که یکی از بازیگران شرح آن را بر زبان بیاورد، مبادا که «مدبا» در برابر تماشاگران فرزندان خود را بکشد، یا «اترموس» بدکار، درملاء عام، گوشت آدمیان را بر آتش گذارد، یا «پروکنیا» همچون مرغ پرواز کند و یا «کادموس» به مارتبدیل شود. اگرما اینگونه صحنه ها را باچشم ببینیم، یا باور نمی داریم و یا آزرده خاطر می گردیم.» (فن شعر)

«بوالو» نیز می گوید: «هرگز امور باور نکردنی را در پیش چشم تماشاگران نیاورید..... روح آدمی هرگز از چیزی که باور نشود، به هیجان در نمی آید.»

(فن شعر - سرود ۳)

«پوتیک»^{۲۶}، در نمایشنامه «الکترا»^{۲۷}، و یا همچون مردی که در نمایشنامه «موسیانیها»^{۲۸}، از «تگنا» به «موسئا» آمده بود، بی آنکه در راه لب بسخن بگشاید.

۱۳

اگر بگویند که بی وجود اینگونه وقایع، داستان ناقص می‌گردد، عذری مضحك آورده اند، زیرا که در اصل، بنای داستان را بر چنین وقایع نهادن، خطا است. هرگاه شاعری وقایع غیر معقول در داستان بیاورد، و معلوم شود که معقول جلوه دادن آن نیز ممکن بوده است، گناه وی از دو جهت خواهد بود. یکی آنکه چنین وقایعی را بمیان آورده^{۲۹}، و دیگر آنکه در کار خود ضعف نشان داده است. حتی در^{۳۰} «اودوسیا» نیز، بساحل رسیدن «اودوسئوس»^{۳۰} حاوی نکات نامعقولی است، که اگر بدست شاعری ناتوان نوشته می‌شد، بی شك تحمل ناپذیر می‌بود. ولی در این منظومه، شاعر این گونه نکات را با محسنات و صنایع دیگر، از نظر پوشیده داشته است.

۱۴۶۰-ب

۲۶ - Jeux Pythique - این بازیها مخصوص جشنی بود که هر چهار سال یکبار به افتخار «آپولون» (و به افتخار پیروزی وی بر اژدهای بنام «پوتون»). در ممبد دلف برپا می‌شد.

۲۷ - Electra - تراژدی، بقلم سوفکلس. ر. ک. ف. ۱. ۱.

۲۸ - Mysiens - یکی از نمایشنامه‌های اسخلوس، که از میان رفته است.

۲۹ - «داستانی که برای ایجاد لذت ساخته شده است، باید بحقیقت نزدیک باشد».

(هوراس - فن شعر)

۳۰ - اودوسیا - سرود ۱۳ - ابیات ۱۶۶، بعد آنجا که اودوسئوس را در

خواب از کشتی بر ساحل «ایتاکا» می‌گذارند.

۱۴

ولی فقط درجائی باید به آرایش کلام کوشید، که عمل یا اخلاق
 و یا فکر در میان نباشد. و از سوی دیگر، گفتار بسیار مزین و آراسته،
 فکر و اخلاق را تار و پود می سازد.

فصل بیست و پنجم

خرده گیریهای نقادان و جواب هریک - معیاری که ارزش و درستی شعر را می سنجد
جز معیاری است که در سیاست بکار می رود . حقیقت در شعر از حقیقت واقع جداست .

۱

مشکلات و حل هر مشکل و تعداد انواع و کیفیت پیدایش آنها را به
ترتیب زیر می توان شناخت .

۲

۱- چون شاعری نیز، مانند نقاشی و سایر صورتگرها، عبارت از

۱ - پیش از ارسطو «سیمونیدس» و «افلاطون» از مشابهت بین شعر و نقاشی
سخن گفته اند و پس از وی نیز بین سخن شناسان اروپایی و دانشمندان اسلامی، تشبیه
شعر به نقاشی بسیار دیده می شود . ابونصر فارابی گوید : «و نقول ایضاً ان بین اهل
هذا الصناعة و بین اهل صناعة تزويق مناسبة ، و كانهما مختلفان فی مادة الصناعة و
متفقان فی صورتها و فی افعالها و اغراضها ؛ او نقول : ان بین الفاعلین و الصورتین و
الفرضین تشابهاً ، و ذالك ان موضوع هذا الصناعة الاقوال و موضوع تلك الصناعة
الاصباغ و ان بین کلّیها فرقا ، الا ان فعلیها جمیعاً التشبیه و غرضیها ایقاع المعاکبات
فی اوھام الناس و حواسهم .»

(مقالة فی قوانین الصناعة الشعراء)

شمس قیس رازی نیز گوید : «و در این باب (شاعر) چون نقاش چیره دست
باشد که در تقاسیم نقوش و تداویر شاخ و برگها هر کلی بر طرفی نشاند و هر شاخ
بسوی بیرون برد و در رنگ آمیزی ، هر صیغ جایی خرج کند و هر رنگ بکلی دهد ،
آنجا که رنگ سیر لایق آید نیم سیر صرف نکند و آنجا که صیغ روشن باید تارک
بکار نبرد .»

تقلید است، شاعر ناگزیر باید که امور را به یکی از این سه طریق تقلید کند: ۱۰
یا چنانکه بوده و هستند، یا چنانکه گفته شده است، و یا چنانکه باید باشند.

۲

۲- شاعر در این کار، گفتار را وسیله قرار می دهد، و واژه های بیکانه و مجازات و همچنین بسیاری از کلمات تغییر شکل یافته را در آن با هم بکار می برد. زیرا که استعمال این الفاظ در شعر جایز است.^۲

۳- علاوه بر این، معیاری که ارزش و درستی شعر را می سنجد، جز معیاری است که در سیاست بکار می رود، و به همین از معیار سایر هنر هانیز جداست.^۳

۳

ولی در شعر، دو گونه عیب ممکن است که پیدا شود، یکی به ذات هنر بسته، و دیگری عرضی است. ۱۵

هر گاه شاعر خواسته باشد که چیزی را چنانکه هست نمایش دهد ولی بعلمت ضعف بیان نتوانسته باشد، در این صورت عیب شعر او ذاتی است. ولی اگر چیزی را چنانکه نیست نمایش دهد^۴، (مثلاً اسبی را نشان دهد

۲ - «و به این سبب گویند: یجوز للشاعر ما لا یجوز لغيره. ح) (اساس الاقتباس - مقال تهم - فصل سیم)

۳ - این جمله، بدون شك، جواب به سخنانی است که افلاطون درباره شعر گفته است. افلاطون در آغاز فصل دهم کتاب جمهوری، شعر را دروغ و گزافه می شمارد و آنرا از حقیقت بدور و برای جامعه زیان بخش می داند.

۴ - بعلمت عدم اطلاع و یا بر اثر کمان و تصور باطل.

که بهنگام راه رفتن، دست و پای راست خود را در یک زمان به جلو برد و بدین سبب عیبی (که مثلاً به علم پزشکی و یا به علوم دیگر مربوط باشد) در شعر او راه یابد و یا به شرح امری ناممکن پردازد، در این صورت عیب به ذات هنر او تعلق نمی گیرد.

۴۰



برای حل مشکلات و جواب به انتقاداتی که در این زمینه وارد است، باید به این مقدمات توجه داشت :

۱- «الف»- نخست، درباره انتقاداتی که بر هنر شاعری وارد است سخن می گوئیم: آوردن امور ناممکن در توصیف چیزها، خطا است، ولی از جهت دیگر، این خطا جائز است، مشروط بآنکه موجب رسیدن شعر بغایت خود گردد.



غایت شعر را پیش از این شناختیم. مقصود آنکه همان قسمت، یا قسمت دیگری از شعر، بدان سبب شگفت انگیز تر شود. چنانکه واقعه «تعاقب هکتور»^۶، از این جهت نمونه خوبی است.

۴۵

۵- این قسمت نیز جواب به سخنانی است که افلاطون درباره هر گفته و او را از علم طب و فنون مربوط به سیاست و جنگ بی خبر دانسته است - رجوع کنید به

جمهوریه - فصل دهم - ص ۵۹۹

۶- در فصل ۲۴ بند ۱۰ ذکر آن رفت.



ولی هر گاه که رسیدن به غایت شعر، با حفظ صحت و رعایت اصول آن، کم یابیش ممکن باشد، به امور ناممکن توسل جستن جایز نیست. زیرا که شعر باید تا حد امکان از عیب و خطا دور باشد.



۳۰ «ب»- شاید باز کسی پرسد که آیا خطا، به امور مربوط به ذات هنر تعلق می گیرد و یا به امور عرضی بستگی می یابد؟ زیرا که اگر هنرمندی نداند که کوزن ماده شاخ ندارد، خطایش کمتر از کسی است که آن را بطرزی ناپسندیده و غیر مشخص نقاشی کند.



«ج»- ۲- اگر شعری را بعلت آنکه با حقیقت واقع مطابق نیست، مورد انتقاد قرار دهند، می توان گفت که شاعر، امور را چنانکه باید باشند نمایش داده است.^۷ این پاسخ «سوفوکلس» بوده است که گفته: «من آدمیان را چنانکه باید باشند نمایش می دهم و «اورپیدس» چنانکه هستند».

۷ - «در وقایع تاریخی شکوه و عظمتی که اندیشه آدمی را اقتناع کند وجود ندارد. لذا شعر، واقعیت را بصورتی پر شکوه تر و به دلوانی تر جلوه گرمی سازد. . . . شعر ظاهر اشیاء را بدست خواهش دل می سپارد و اندیشه را بلندی و رفعت می بخشد، در صورتی که تعقل و استدلال، اندیشه را اسیر و بسته طبیعت اشیاء می سازد.»
(فرانسیس بیکن - ارغنون جدید.)

۱۰

«د» - واگر تقلید نه باحقیقت وفق دهد و نه چنان باشد که باید ،
 ۴۵ در جواب باید گفت که رأی عموم بر این است . چنانکه افسانه‌های مربوط
 به خدایان ، شاید بهمان میزان که «گسنفانس»^۸ پنداشته است ، دروغ و
 کزافه باشند ، نه باحقیقت تطبیق کنند و نه بهتر از آن باشند . لکن شك
 نیست که بارأی عموم سازگار و موافق اند .

۱۱

هـ - دربارهٔ امور دیگری که در شعر وصف شده‌اند ، اگر نتوان گفت
 که از حقیقت واقع بهتر اند ، شاید بتوان گفت که در روزگار قدیم حقیقت
 واقع بدانگونه بوده است . چنانکه این شعر در وصف سلاح جنگ
 گفته شده :

T-۱۴۹۱

«نیزه‌های خود را یکسر ، بن درخاک فرو برده ،
 راست برپا نگه داشتند»^۹ .

زیرا که در روزگار قدیم رسم چنین بوده ، و هنوز نیز نزد
 «ایلورینها»^{۱۰} معمول است .

۱۲

و - برای حل این مشکل ، که آیا گفتار یا کردار اشخاصی که در

۸ - Xenophanes - فیلسوف قرن ششم . پیش از میلاد

۹ - ایلید - سرود ۱۰ - بیت ۱۵۲

۱۰ - Illyriens - یعنی مردمان Illyria سواحل شرقی دریای آدریاتیک

۵ شعر آمده‌اند ، اخلاقاً پسندیده است یا نه ، تنها بحث در کیفیت ذاتی هر گفته و هر کرده ، کافی نیست ، بلکه باید در نظر داشت که آن سخن را چه کسی گفته و آن کار از چه کسی سر زده است ، روی سخن با که بوده و کار بر چه کس وارد شده است ، در چه زمان ، از چه طریق و برای چه مقصود بوده است ، آیا برای جلب خیر و نفع بیشتر ، و یا برای رفع شر و زیان بزرگتر ، چنین گفته ، یا کرده‌اند .

۱۳

ز-۳- مشکلات دیگر را باید با توجه به گفتار حل کرد:

۱۰ ۱- با توجه به واژه‌های بیگانه ، چنانکه هم در شعری چنین گفته :

« نخست استران »^{۱۱}

و شاید مقصود وی از لفظ « استران » ، « پاسبانان » بوده است . و باز درباره « دولون » چنین می گوید :

« ترکیبی زشت داشت »^{۱۲}

در اینجا نیز شاید زشتی اندام دولون مقصود نبوده ، و شاعر میخواست است

۱۱ - ایلباد - سرود اول - بیت ۵۰ - این کلمه در زبان عامه بمعنی قاطر

و اگر واژه بیگانه محسوب شود ، بمعنی پاسبان است .

۱۲ - ایلباد - سرود ۱۰ بیت ۳۱۶ - اصل شعر این است : « ترکیبی زشت

داشت ، ولی در دویدن چالاک بود . » مشکل آنست که اگر « دولون » ترکیبی زشت داشته ، پس چگونه می توانسته است به تنندی و چالاکي بدود ؟ زیرا که ترکیب زشت مستلزم آنست که اعضاء و اندامهای بدن چنانکه باید متناسب نباشند ، لذا زشتی اندام « دولون » مقصود نبوده و شاعر میخواست است که بزشتی چهره او اشاره کند .

که به زشتی چهره او اشاره کند. زیرا که مردمان اقریطس،^{۱۳} کسی را که زیبا روی باشد «خوش ترکیب» خوانند. همچنین از این شعر:

«می پر زور تر بریز»^{۱۴}

مقصود، می خالص مرد افکن نیست، بلکه مقصود آنست که می را چابک تر در جام بریز.

۱۴

ح - ۲ - در اشعار هم، عبارات دیگری نیز هست که باید با توجه به مجازات و استعارات تفسیر شوند. مثلاً در این شعر میگوید:

«همه مردان و خدایان تمام شب را خفتند.»^{۱۵}

ولی باز در همان جا گوید:

«دشت تروا را می دید،

واز آواز نای و مزمار در شگفت بود.»^{۱۶}

زیرا که شاعر در شعر اول واژه «همه» را مجازاً بجای «بسیاری» بکار برده است. چه «همه» نوعی است از «بسیار». و همچنین این عبارت نیز:

۱۳ - Crete - جزیره ای است در جنوب یونان

۱۴ - ایلیاد - سرود ۹ بیت ۲۰۲

۱۵ - ایلیاد - سرود ۲ - بیت ۱

۱۶ - ایلیاد - سرود ۱۰ بیت ۱۱ تا ۱۳ - این دو شعر با هم ارتباطی ندارند زیرا اولی در آغاز سرود دوم آمده است و دومی در سرود دهم. گویا مقصود ارسطو شعری است که در آغاز سرود دهم آمده است، یعنی این بیت: «همه سران لشکر در خواب ناز فرو رفته بودند.» بهر حال مشکل آنست که اگر «همه» در خواب رفته بودند، پس «آکا ممنون» چگونه از آواز نای و مزمار در شگفت شده بود؟

«تنها او است که در دریا شناور نمی گردد.»^{۱۷}

مجازی و استعاری است، زیرا که معروف ترین و برجسته ترین فرد هر نوع، همیشه تنها و فرد است.

۱۵

۳- و باز، چنانکه «هیاس ناسوسی»^{۱۸} گفته است، با ایجاد تغییر در طرز ادای کلمه، بعضی مشکلات را می توان حل کرد.

مثلا در این شعر:

و نیز در این شعر:^{۱۹}

۱۶

ی - ۴ - مشکلات دیگری نیز هست، که با جدا کردن کلمات از

۱۷ - ایلیاد - سرود ۱۸ - بیت ۴۸۹ و او دوسیا - سرود ۵ - بیت ۲۷۵

دب اصغر شامل هفت ستاره است که مشهورترین آنها ستاره قطبی است.

شاعر از این روستاره قطبی را تنها دانسته و شش ستاره دیگر را بحساب نیاورده

است.

۱۸ - Hippias - گویا یکی از منتقدان قرن پنجم پیش از میلاد بوده است.

۱۹ - هردو مثال را از ایلیاد (سرود دوم و بیست و سوم) آورده است. لکن

چون مقصود طرز ادای الفاظ و تغییراتی است که بدان سبب در معنی کلمات ایجاد

می شود، لذا از ترجمه آنها خودداری کردیم، زیرا شاهد مثال بفارسی قابل نقل

نبود و ذکر آن بی مورد می نمود.

این مثال از شعر فارسی (نقل از المعجم ص ۳۰۷ چاپ دانشگاه) مطلب را

روشن می سازد:

«بسا از مجلس و بیش من آرد جام نیب - هلاکی (که) دوست بناگاهیان فراز

رسید:» برای آنکه در معنی شعر خللی وارد نیاید باید در وقت خواندن، پس از «هلا»

مکت و «و» موصول را به «دوست» وصل کرد. زیرا «استعمال کاف صله بعد

از هلا به هلاک دوست مانند.»

یکدیگر حل شدنی است. چنانکه در این گفته «امید و کس» می توان دید:
 «فناپذیر گشت هر چیز که نخست جاوید بود
 و آلوده نخست پاك.»^{۲۰}

۱۷

ك - ۵. برخی مشکلات دیگر را می توان با توجه به ایهامات^{۲۱} حل کرد. مثلاً در این شعر:^{۲۲}

۱۸

ل - ۶. و برخی را با توجه به اصطلاحات، چنانکه می آمیخته با

۲۰ - چون ترتیب اجزاء کلام و محل اسم و فعل و حرف در زبان یونانی و فارسی یکسان نیست، لذا ترجمه مصرع دوم شعر، به نحوی که هم درست و هم شاهد مثال را شامل باشد ممکن نشد، و این توضیح مختصر لازم بود تا مطلب روشن گردد. در مصرع دوم شعر، اگر کلمه «نخست» به «پاك» مربوط باشد (و آلوده نخست پاك.) معنی شعر چنین خواهد بود: «و آلوده گشت هر چیز که نخست پاك بود.» و در صورت دوم، اگر کلمه «نخست» به «آلوده» مربوط باشد (و آلوده نخست، پاك.) معنی شعر چنین خواهد بود: «و هر چیز که نخست آلوده بود، پاك گشت.» پس معنی شعر بسته به آنست که کلمه «نخست» را بکدام يك از کلمات دیگر مربوط بدانیم و فاصله (۱) را قبل از آن قرار دهیم یا بعد از آن.

۲۱ - Amphibologie یا Equivoque - شمس قیس رازی ایهام را

چنین تعریف می کند:

«..... و این صنعت چنان بود که لفظی ذو معنیت بکار دارد، یکی قریب و یکی غریب تا خاطر سامع نخست به معنی قریب رود و مراد قایل معنی غریب باشد.»

۲۲ - ایلید - سروددهم - بیت ۲۵۲ - ترجمه شعر بفارسی این است: «بیش از دو نلث شب گذشته است:» چون نقل شاهد مثال در ترجمه فارسی ممکن نبود از آوردن آن در متن خودداری شد. در این شعر ایهام در لفظ (Pleon = پیش از) میباشد که دارای دو معنی است

۲۰ آب را نیز شراب میگویند. و آنجا که «همر» میگوید:
 «ساق پوشی از قلع نوساخته»^{۲۳}

و یا آنجا که ما پولاد ساز را «روی گر» میخوانیم، این نکته در میان است.
 و نیز چنین است آنجا که «گانومدس»^{۲۴}، ساقی زئوس خوانده شده^{۲۵}، هر
 چند که خدایان باده نمی نوشند. ولی این مشکل را در شمار مجازات و
 استعارات نیز می توان آورد.

۱۹ = ۲۰

ولی هر گاه که در معنی لفظی ظاهراً تناقضی مشهود گردد، باید دید
 که در جمله موجود، فهم آن لفظ بچند طریق ممکن است. مثلاً در این
 شعر هم:

«نیزه روئین در آنجا بماند»^{۲۶}

باید دید که «در آنجا بماند»^{۲۷} بچند معنی تواند بود و معنی درست

۲۵

۲۳ - ایلیاد - سرود بیست و یکم بیت ۵۹۲ .

۲۴ - Ganymède - بنابر افسانه های یونان قدیم ، گانومیدس پسر
 «تروس» از مردم «تروا» ، چنان زیبا بود که زئوس او را ربود و با خود به المپوس برد.
 ۲۵ - ایلیاد - سرود بیستم - بیت ۲۳۴ - بنابر افسانه های یونان قدیم
 خدایان ، شرابی ویژه خود داشتند بنام «نکتار» که هر کس از آن می نوشید ، عمر
 جاویدان می یافت .

۲۶ - ایلیاد - سرود بیستم - بیت ۲۷۲ .

۲۷ - سپر «اخیلوس» پنج پوش داشت . دو پوش از روی ، دو پوش از
 فلز دیگر و یک پوش از طلا. نیزه «اینیوس» دو پوش اول را که از روی بود شکافت
 و در پوش سوم که از طلا بود بماند و از آن نگذشت .

کدام است: این بهترین طریق اجتناب از خطائی است که «گلاوکن»^{۲۸} می گوید: «بعضی از نقادان، بدون تأمل و تعقل، برای خود عقایدی اتخاذ و ۱۴۶۱-ب آنرا اصل مسلم فرض می کنند، سپس بر طبق همان آراء، به بحث و نتیجه گیری می پردازند و شاعری را که برخلاف نظر ایشان چیزی گفته باشد، سرزنش میکنند».

۲۱

سکوت همر درباره «ایکاریوس»^{۲۹} چنین موردی را پیش آورد. نقادان، که «ایکاریوس» را از اهالی «لاکدمونیا»^{۳۰} پنداشته بودند، نامعقول می دیدند که «تلماخوس»^{۳۱} هنگام سفر در آن سرزمین، وی را ندیده باشد. در صورتی که حقیقت امر شاید چنان بوده است که مردمان «کفالنا»^{۳۲} گفته اند. زیرا بگفته ایشان زوجۀ «اودوسئوس» به یکی از خاندانهای «کفالنا» تعلق داشته و نام پدرش «ایکادیوس» بوده است، نه «ایکاریوس». پس مبنای این مشکل، شاید خطای نقادان بوده است.

۲۲

حاصل کلام آنکه امور ناممکن را باید یا بحکم مقتضیات شهری،

۲۸ - Glaucon - افلاطون در رسالۀ «ایون» ویرا از مفسرین اشعار همر می شمارد.

۲۹ - Icarios

۳۰ - Lacédémone - یا «اسپارت»

۳۱ - Télémaque - پسر اودوسئوس

۳۲ - Cephalonie - جزیره ایست در دریای مدیترانه نزدیک بسواحل غربی یونان.

یابه اعتبار بهتر بودن و یا بر حسب رأی عموم جائز شمرد. زیرا که بحکم مقتضیات شعری، امر ناممکن ولی مقنع پسندیده تر است از امر ممکن ولی غیر مقنع. و نیز اگر بر «ژئوکسیس»^{۳۳} خرده گیرند که وی آدمیان را بصورتی ناممکن نقاشی کرده است، در پاسخ باید گفت بهتر است که چنان باشد، زیرا که کار هنرمند باید زیباتر و کامل تر از سرمشق اصلی باشد.^{۳۴} امور نامعقول را می توان به اعتبار آنکه با رأی عموم موافق است^{۳۵}، و یا بحکم آنکه گاهی محتمل و معقول بنظر می رسد، قابل قبول ساخت. زیرا محتمل است که امری برخلاف انتظار و احتمال نیز روی دهد.^{۳۶}

۱۰

۱۵

۳۳ - Zeuxis - نقاش یونانی (اواخر قرن پنجم پ. م) ر. ک. فصل ۶

حاشیه ۲۲.

۳۴ - این قسمت نیز جواب بگفته افلاطون است که در فصل دهم کتاب جمهوریته شرو هنر را تقلید سطحی و ظاهری و به اصطلاح «طوطی وار» طبیعت دانسته است. ارسطو در جای دیگر می گوید: «پس هنر هم طبیعت را تقلید می کند و هم آنچه را که طبیعت ناتمام گذاشته است کامل می سازد. ۴. (طبیعت - کتاب ۲ فصل ۸) بسیاری از شعرا و سخن شناسان بزرگ چون لنگینوس، دانت، فرانسیس بیکن، فیلیپ سیدنی، تاس براون، سروانتس، گوته، اسکار وایلد و ویسلیه این نکته اشاره کرده اند.

ر. ک. ف. ۱. ۱. ۱. تقلید.

۳۵ - «شاعر می تواند چیزهایی را که در عالم واقع موجود نیستند، موضوع قرار دهد، ولی مشروط به آنکه بر رأی و عقیده عموم مبتنی باشند. جن و پری و غول و امور خارق العاده ای که از طریق شعبده و جادوگری پدید می آیند، از این قبیل اند. چه این نیز خود تقلید است، هر چند که از تصورات و تخیلات مردمان دیگر باشد. از «طوفان» شکسپیر و «رؤیای شب تابستان» اوو بهمنین از «ماسک جادوگران» اثر بن جانسون، باید از این نظر دفاع کرد.» (درآیند - دفاع از شعر هرومیک و جواوات شاعری).

۳۶ - فصل ۱۸ - بند ۸ - گفته آکائون.

هر گاه در گفتار شاعری ، تناقض دیده شود ، نخست ، همچنانکه در مباحثات جدلی^{۳۷} معمول است ، باید دانست که آیا مقصود شاعر همانست که در شعر خود آورده ، آیا همان روابط و مناسبات را در نظر داشته ، و آیا الفاظ را بهمان معانی بکار برده است یا نه . پس از آن می توان حکم داد که وی گفته خود ، و یا آنچه را که يك مرد فرزانة درست میداند ، نقض کرده است .

۲۲

ولی اگر شاعر ، بی آنکه ضرورت یافته ای در میان باشد ، واقعه غیر محتمل در داستان بیاورد ، و یا خلیقات را بدجلوه دهد ، هیچ عذری نمی تواند آورد . آوردن «ایگیوس»^{۳۸} در نمایشنامه «مدیا» و نیز ، پست جلوه دادن اخلاق «مناؤوس»^{۳۹} در نمایشنامه «اورستس» ، از این قییل است .

۲۰

۳۷ - Dialectique -

۳۸ - Egeé - «ایگیوس» پادشاه افسانه ای آتن - در تراژدی «مدیا» اثر اورپیدس ، هنگامی که ایگیوس بشهر «کورینتس» می رسد ، «مدیا» بانیرنگه و حيله از او خط امانی می گیرد ، و پس از انتقام گرفتن از شوهر خود به آتن می گریزد و از ایگیوس پناه می جوید . ارسطو آوردن ایگیوس را در این نمایشنامه غیر ضروری و غیر محتمل می داند ، زیرا که اولاً بین این واقعه و وقایع دیگر رابطه ای موجود نیست و ثانیاً «مدیا» در ساحری و جادوگری دستی توانا دارد و از پناه و حمایت پادشاه آتن بی نیاز است . ر . ک . ف . ۱ . ۱ .

۳۹ - در فصل ۱۵ - بند ۸ - نیز برای نشان دادن خلیقاتی که بدون ضرورت پست نمایش داده شده اند ، همین نمونه را ذکر کرد .

۲۴

بس خطا هائی که خرده گیری نقادان را موجب می شوند ، بر پنج
گونه اند :

۱ - آوردن امور ناممکن ، ۲ - آوردن امور غیر محتمل ، ۳ - بست
جلوه دادن خلیات ، ۴ - وجود تناقض ، ۵ - وجود چیز های مغایر با
اصول هنر .

و بر حسب این خطاها شعر را انتقاد می کنند . حل (یا پاسخ) هر
یک از این مشکلات را می توان در آنچه که پیش تر گفتیم^{۴۰} یافت و تعداد
آنها نیز دوازده است . ۲۵

فصل بیست و ششم

تراژدی بر تراست یا حماسه؟ عیب‌هایی که بر تراژدی می‌گیرند به ذات مربوط نیست .
برتری تراژدی بر حماسه .

۱

شاید لین پرسش پیش آید، که تقلید حماسی برتر است یا تقلید تراژیک^۱؟

۲

اگر برتر و عالی‌تر، آنچیز باشد که کمتر عامیانه است و اگر کمتر عامیانه^۲، آنچیز باشد که مطلوب طبع مردمان عالی‌تر واقع شود، بدون

۱ - افلاطون در رساله «قوانین» حماسه را بر تراژدی می‌داند، ولی ارسطو در این فصل از تراژدی دفاع و عقاید افلاطون را در این زمینه رد می‌کند.
۲ - در ترجمه ابوبشرمتی، بجای کلمه «عامیانه» لفظ یونانی «فورطیقی» آمده است. **Phortiche** در زبان یونانی بمعنی مبتذل و عامیانه است. مترجم سریانی به مفهوم آن پی نبرده و تلفظ یونانی آنرا در ترجمه خود آورده است. ابوبشرمتی نیز آنرا بهمان صورت عبری نقل کرده و پنداشته است که یکی از انواع شعر یونانی است. این اشتباه در شرح ابن سینا نیز راه یافته و در آنجا، «فورطیقی»، نوهی از «اغنی» (حماسه) بشماردفته است.

شك، هنری که مطلوب عموم واقع شود، بسیار عامیانه خواهد بود.^۳
 عقیده بازیگران بر آنست که اگر در هنگام بازی، چیزهایی از خود نیفزایند،
 تماشاگران به مقصود آنان پی نخواهند برد، و بدین سبب پیوسته از خود
 حرکاتی ظاهر می کنند. چنانکه نئی نوازان بی هتر چون بخواهند که پرتاب
 حلقه^۴ را نمایش دهند، خود را پیچ و تاب می دهند، و اگر «اسکولا»^۵ موضوع

۳ - «و نیز در پی آن مباش که عوام ترا تحسین کنند، و بخوانند کان معدود

قتاحت کن.»

(هوراس - ساتیرها - کتاب ۱)

«و شاعر صاحب قریحه، باینکه محبوب عوام باشد، خرسند نیست، و شعر
 عوام پسند نمی سرايد.»

(ژوونال - ساتیر ۷)

«من توده مردم را دوست می دارم ولی نمیخواهم که در برابر آنان بروی
 صحنه بیایم، و هر چند که در آخرین گفتن، هیچ دریغ نمی دارند، از مدح و تحسین
 بسیار و هلهله پر حرارت ایشان بشوق در نمی آیم. و نیز کسی را که بدان فریفته شود
 از ذوق سلیم و عقل درست، بی بهره می دانم.»

(شکسپیر - هر چه عوض دارد ...)

«شمر کافند قبول خاطر عوام خاص داند که سست باشد و خام

میل هر کس بسوی جنس وی است آنچه پخته است جنس خام کی است

زاغ داند نفیر ناخوش زاغ چه شناسد صغیر بلبل بساغ؟

(جامی - سلسله الذهب)

۴ - پرتاب دیسك که امروز نیز مرسوم است

۵ - Scylla - بنا بر روایت همر (اودوسیا - سرود ۱۲) اسکولا دوازده پا

و شش سر و در هر سر سه ردیف دندان برنده داشته است و مسکن او در سواحل تنگه

«مسینا» بوده، و هرگاه دریا نوردی از آنجا عبور می کرده، اسکولا او را بدرون

مفak خود می کشیده است. در اینجا مقصود آنست که نئی نوازان، سر دست سرود

خوانان را بسوی خود می کشند تا نشان دهند که «اسکولا» چگونه اودوسئوس را

بدرون مفak خود می کشیده است.

شعر باشد، سردهسته سرود خوانان را بسوی خود می کشند .

۴

از اینروی ، نظری که در باره تراژدی اظهار می شود ، در حقیقت همان نظری است که بازیگران پیشین درباره بازیگران پس از خود ابراز داشته اند . چنانکه «مونیسکوس»^۶ «کالیپیدس» رامیمون می خواند ، زیرا که وی در حرکات خود مبالغه می کرد^۷ .

۶ - Pindaros Callipides Mynniscos - هر سه از بازیگران مشهور

یونان در قرن پنجم پیش از میلاد .

۷ - «من از شما خواستارم که این سخنان را بهمانگونه که در برابر شما ادا کردم بر زبان بیاورید . ولی اگر آنرا ، چنانکه رسم بیشتر بازیگران شما است ، بابانگه و فریاد بیهوده از دهان بیرون کنید ، بهتری پسندم که منادیان کوی و برزن شعر مرا بخوانند . و نیز قضا را بادستهای خود بدیشان تشکافید جانب اعتدال را نگاه دارید تا حرکات شما دلنشین گردد و این نکته ویژه را در نظر داشته باشید که از حدود اعتدال طبیعی بیرون نروید : هرچیز که از این حد فراتر رود از غایت و مقصود این هنر دور افتاده است ، زیرا که آینه در پیش طبیعت گرفتن حقیقت نیکی و ماهیت بدی را برخورد آنها آشکار ساختن و چندی و چونی هر دوره و هر زمانه را در برابر آن عیان داشتن در گذشته و حال غایت و منظور این هنر بوده و هست . حال اگر در راه این مقصود از حد اعتدال فراتر روید و یا سستی و اهمال روا دارید ، هرچند که عامیان جاهل می خندند ، لکن صاحب نظران تجیده خاطر خواهند شد . باید که در نظر شما ، نکته سنجی و خرده گیری این گروه ، از همه تماشاکران برتر و والاتر باشد . بازیگرانی هستند که بازیشان را دیده ام و شنیده ام که کسان دیگری آنان را ستوده اند و بسیار ستوده اند در حالی که (اگر بمقدسات اها تنی نباشد) آهنگه صدا و طرز رفتارشان نه چون مسیحیان بوده است و نه چون بت پرستان و نه چون آدمیان ، و بهنگام راه رفتن چنان شکم را پیش داده و نمره کشیده اند که من در کمان افتاده ام که انسان را بعضی از شاگردان تازه کار طبیعت چنین زشت و زمخت ساخته اند . این بازیگران ، انسان را بصورتی کریه و نفرت انگیز تقلید کرده اند .

(شکسپیر - هملت - پرده ۳ صحنه ۲)

درباره «پنداروس» نیز همین سخن را می‌گفتند. نسبت بین تراژدی، بصورت کلی، و حماسه، همان نسبتی است که میان بازیگران جدید و بازیگران پیشین موجود است.



بنابراین، گفته میشود که این يك (حماسه) شایسته مردمان عالی‌تر است، زیرا که برای این گروه، دیدن حرکات لازم نیست، و آن يك (تراژدی) باطبع عوام سازش دارد. نتیجه آنکه، چون تراژدی هنری است عامیانه، پس بناچار از حماسه پست‌تر است.



برای رد این نظر، در پاسخ هست:

نخست آنکه (۱-) این عیب از شعر نیست و شاعر را نباید از این بابت ملامت کرد، بلکه خطا از نمایش دهنده شعر^۸ است. زیرا که حتی در وقت خواندن اشعار حماسی نیز ممکن است که راوی^۹ در حرکات

۸ - بین فن شاعری و فن بازیگری فرق است.

۹ - Rhapsode - راویان اشعار کسانی بودند که در حضور عموم به خواندن اشعار دیگران می‌پرداختند و مخصوصاً در جشنها و نمایشهای بزرگ، قطعاتی از ایلیاد و اودوسیای هم را با صدای بلند و حرکات مناسب می‌خواندند و تفسیر می‌کردند. افلاطون برای راویان اشعار ارزش و مقامی قائل نیست (رساله ایون) و گزنفون، شاگرد دیگر سقراط، درباره آنان چنین می‌گوید: «راویان در نقل دقیق گفته‌های هر استادند ولی خودشان مردمان احمق هستند.»

خود مبالغه کند. بدانگونه که «سوسیستراتوس»^{۱۰} می کرد و یا چنانکه «مناسیتوس اپنتیوسی» در مسابقات آواز خوانی، از خود نشان می داد.



- (۲-) همه حرکات رانمی توان بد دانست، مگر آنکه کسی خواسته باشد که حتی رقص رانیز مذمت کند. حرکاتی مذموم است که از اشخاص نامناسب سرزند، و از این جهت بود که «کالیپیدس» مورد انتقاد واقع شد، و در این روزها نیز کسان دیگری بدین سبب ملامت می شوند، زیرا که زنان مورد تقلید را بصورت روسپیان جلوه می دهند.



- (۳-) علاوه بر این تراژدی می تواند که تأثیر مخصوص خود را، مانند حماسه، بدون دخالت حرکات و اعمال بازیگران پدید آورد. زیرا که تنها از راه خواندن يك تراژدی نیز میتوان ارزش و شایستگی آن را شناخت^{۱۱}. چنانکه اگر از سایر جهات دارای برتری و کمال باشد، این عامل ابتذال جزء فرعی و غیر ضروری آنست.



و اما پاسخ دوم، (۱-) باید بغاطر داشت که تراژدی همه مزایای حماسه را در بر دارد (حتی وزن اشعار حماسی را در تراژدی نیز می توان

۱۰ - Mnasithé d' Opunte , Sosistrace از این اشخاص اطلاعی در دست نیست.

بکاربرد) و علاوه بر این، موسیقی - (که خود عامل مؤثر ایجاد لذت در نمایش است)، و صحنه آرائی نیز با تراژدی همراه است، (۲-). و دیگر آنکه بهر دو طریق، چه از راه خواندن و چه از راه نمایش، حقیقت و ارزش تراژدی را میتوان دریافت.

۹

(۳-) و باز، باید - بخاطر داشت که تقلید تراژیک در مدت کوتاه تری به غایت خود می رسد، و این خود مزیت بزرگی است. زیرا لذتی که از تأثیرات متمرکز در زمانی محدود حاصل شود، بیشتر از لذتی است که از تأثیرات پراکنده در زمانی دراز، پدید آید. مثلاً، تأثیر تراژدی «اودیپوس»، اثر «سوفکلس» را در نظرمی گیریم، بفرض آنکه در ایاتی به شماره ایات «ایلیاد» نقل گردد.

۱۳۶۲-ب

۱۰

(۴-) علاوه بر این، در تقلیدی که شعرای حماسه سرا ایجاد می کنند، وحدت کمتری موجود است. بدلیل آنکه از هر یک از آثار ایشان، میتوان تراژدیهای متعدد ساخت.^{۱۲} بفرض آنکه (شعراي حماسه سرا) يك داستان واحد را موضوع قرار دهند، اگر کوتاه و مختصر باشد، ناقص و ناتمام بنظر می رسد و اگر طول و وسعت مخصوص حماسه را بدان بخشند، رقیق و کم مایه می نماید. گفتیم که در حماسه وحدت کمتری موجود است، و مقصود ما از این

۱۲ - نسخه منحصر بفردی که از ترجمه غربی ابو بشر متی درست است، بهمین

جا ختم میشود و صفحه آخر آن افتاده است.

سخن، حماسه‌ای است از سلسله وقایع متعدد تشکیل شده باشد، چنانکه در «ایلیاد» و در «اودوسیاه» نیز، از اینگونه قسمت‌ها بسیار است و هر قسمت ۱۰ دارای وسعت و طول معینی است. معینا، ساختمان این دو منظومه، تا آخرین حد امکان، کامل و اعمالی که در آنها موضوع قرار گرفته، دارای نهایت وحدت است.

۱۱

بنابر این اگر تراژدی از این جهات، و نیز از جهت ایجاد تأثیر مخصوص شعر^{۱۳}، (زیرا که این دو گونه شعر باید تنها لذاتی را که پیش از این ذکر کردیم پدید آورند)^{۱۴}، نه هر گونه لذتی را که پیش آید) ممتاز باشد، و ۱۵ چون بدون شك به غایت هنر شعر نیز نزدیکتر است، پس می‌توان آنرا از حماسه برتر و عالی‌تر دانست.

۱۲

پس درباره تراژدی و حماسه، و درباره کلیات و جزئیات آنها، تعداد

۱۳ - هوداس نیز تأثیر تراژدی را بیش از تأثیر حماسه می‌داند: «داستانهایی که اذراء گوش به ذهن وارد می‌شوند کمتر از وقایعی که با چشم مشاهده می‌کنیم در ما تأثیر می‌کنند.»

(هوداس - فن شعر)

۱۴ - در نظر ارسطو تأثیر و غایت تراژدی و حماسه یکی است: یعنی ایجاد لذت، اذراء برانگیختن ترس و رحم. افلاطون نیز (در جمهوری - فصل دهم) ایلیاد و اودوسیا را از لحاظ تأثیر با تراژدی یکسان می‌شمارد.

و کیفیت اجزاء آنها، و علل موفقیت و شکست آنها، و نیز درباره مسائلی که
 منتقدین پیش می آورند و طرز پاسخ گفتن به آن مسائل، تا همین اندازه
 گفته شد ^{۱۵}.....

۱۵ - بحث درباره تراژدی و حماسه در اینجا پایان می پذیرد ، لکن از قرار
 معلوم ، پایان رساله این نیست و در پی این فصول ، فصلهای دیگری بوده است که
 به کمدی و اشعار دیتیرامبیک اختصاص داشته و امروز از میان رفته است .

ضیبه



فهرست اعلام و اصطلاحات

و شرح بعضی از آنها

آتن Athenai (و آتنیها) : فصل ۳-۳ ، فصل ۵-۶

آرس Ares (خدای جنگ) : فصل ۲۱-۸

آرگاس Argas : فصل ۲-۴

آرگوس Argos : فصل ۹-۱۱

آریستفانس Aristophanes : فصل ۳-۱

آریفرا دیس Arifrades : فصل ۲۲-۱۱

آستودامانتس Astydamantos : فصل ۱۴-۱۳

آگانون Agathon : فصل ۹-۷ ، فصل ۱۵-۱۰ ، فصل ۱۸-۸ و ۱۰

آلکیبیادس Alkibiades : فصل ۹-۴

آلکمئون Alkméon : فصل ۱۳-۵ ، فصل ۱۴-۱۰ و ۱۳

«آلکمئون» پسر «آمفیئارائوس»، که به انتقام خون پدر، مادر خویش «اریفوله» را کشته (ر. ک. اریفوله) و از اندیشهٔ اینکار دیوانه گردیده بود، از کشور خویش گریخت و بشهر «سوفیس» رفت. «فگیوس»، پادشاه آنجا او را تطهیر کرد و «آلکمئون» از گناه پاک گردید و سپس «ارستینوله» دختر «فگیوس» را بزنی گرفت و پیراهن و گلوبند «هرمونیا» را بوی هدیه کرد، ولی باز آسایش خاطر نیافت و غیبگویان گفتند که وی باید به مکانی برود که در هنگام قتل مادرش، آفتاب بر آن تنیده باشد. «آلکمئون» عاقبت در دهانهٔ رود آخیلوس جزیره‌ای را یافت که بتازگی از رسوب و

ریزش خاک رودخانه ایجاد شده بود. وی در آنجا اقامت گزید و بزودی همسر اول خود را از یاد برد و به «کالیروته»، دختر پادشاه «کالدودن» دل بست. کالیروته گلو بند و پیراهن «هرمونیا» را از وی مطالبه کرد و هنگامی که الکتئون برای آوردن آنها به پسوفیس بازگشت، پدر و برادران «آرسینوئه» او را کشتند.

آلکینوس Alkinos : فصل ۱۶ - ۶

آمفیاراتوس Amphiaraos : فصل ۱۷ - ۲ - ر. ک. اریفوله

آناپستیک (وزن) Anapaistos : فصل ۱۲ - ۶

آنتیگونه Antigone : فصل ۱۴ - ۱۶

«اودیپوس» چون دانست که قاتل پدر و همبستر مادر خویش بوده است، هردو چشم خود را بر کند (ر. ک. اودیپوس) و از کشور خویش بیرون شد. ولی فرزندانش، «ائوکلیس» و «پولونیسیس»، که برادرانش نیز بودند، با یکدیگر به ستیزه پرداختند و کارشان بچنگ کشید. «پولونیسیس» از پادشاه آرگوس مدد خواست و با لشکر بیگانه بر میهن خویش هجوم آورد در نبردی خونین، دو برادر در هم آویخته، خون یکدیگر را ریختند. (تراژدی «آنتیگونه»، اثر سوفکلس از اینجا شروع میشود) سپس «کرون» خالوی ایشان بر تخت پادشاهی نشست و فرمان داد «ائوکلیس» را با احترام ب خاک بسپارند ولی جسد «پولونیسیس» را، که ییاری بیگانگان بر میهن خویش لشکر کشیده بود، همچنان در بیابان بگذارند تا طعمه وحوش و طیور گردد و هر کس که بر مرگ وی اشکی بیفشاند، یا خاکی بر جسدش بریزد جز مرگ پاداشی نخواهد داشت. اما علی رغم این منع اکید، «آنتیگونه» خواهر بر مهر و با وفا، شبانگاه جسد برادر را ب خاک سپرد. کرون از شنیدن این خبر سخت خشمگین گردید و فرمان داد که هر چه زودتر، کسی را که چنین گستاخی کرده است بیابند. اندکی بعد، «آنتیگونه» را بحضور شاه آوردند. دختر، به کرده خویش اعتراف کرد و شاه فرمان داد که او را بکشند. «هایمون» فرزند «کرون»، دل داده «آنتیگونه» بود و هر چه کوشید که پدر را از این کار باز دارد ممکن نشد. «تیرزیاس»، غیبگوی پیر نیز، شاه را از این بیدادگری منع می کرد، لکن شاه بر عزم خویش

استوار بود و از ترس آنکه مبادا بلائی بر شهر نازل شود، فرمان داد که «آنتیگونه» را زنده درغارای بیفکنند و طعامی در کنارش بگذارند تا خود بتدریج بمیرد. اما رفته رفته اندرزه‌های «تیرزیاس» و پیشگویمهای وی، اراده «کرتون» خودکام را سست کرد و وحشت واضطراب بر او چیره گشت. جز این چاره ندید که دخترک را آزاد کند و جسد پولونیسیس را نیز بغاک بسپارد و برای انجام اینکار، خود براه افتاد ولی هنگامی به دخمه‌ای که زندان «آنتیگونه» بود رسید، که «هایمون» برجسد «آنتیگونه» مشغول ندبه و ذاری بود. «کرتون» خواست که فرزند را از این کار باز دارد و اندرزد دهد، لکن «هایمون» شمشیر برهنه را بسوی پدرافکند. «کرتون» خود را بکنار کشید و از زخم تیغ مصون ماند. «هایمون» از شدت غضب، دشته‌ای را در سینه خود جای داد و پیکر بیجان «آنتیگونه» را در آغوش کشید و جان سپرد. چون این خبر بقصر کرتون رسید، مادر «هایمون» نیز با خنجر قلب خود را درید و سرانجام سرسختی و خودکامی «کرتون» خاندان و همه چیز او را نابود ساخت.

آنتیوس *Antheus* : فصل ۹-۷

آواز *Melopoia* : فصل ۶-۳ و ۴ و ۵ و ۸ و ۱۰ و ۲۲.

آواز فرودستان (یکی از بخشهای تراژدی) : فصل ۱۲-۱ و ۶، فصل

۱۸-۱۰. ر. ک. فرودستان

آهنگ *Harmonia* : فصل ۱-۲ و ۳ و ۴ و ۵ و ۷، فصل ۴-۶

فصل ۶-۳

آیاس *Aias (Ajax)* : فصل ۱۸-۳ - فرزند تلامون و بعد از

«اخیلوس» بزرگترین سردار یونان.

پس از مرگ «اخیلوس»، «آیاس» منتظر بود که سلاح جنگ او را بوی بسپارند، لکن رای سران سپاه بر آن قرار گرفت که «اودوسئوس» آنرا صاحب شود. «آیاس» از اهانتی که به او شده بود سخت رنجیده خاطر گشت و از شدت خشم عقل خود را از دست داد. شبانگاه، هنگامی که برای انتقام جوئی از سرا پرده خویش بیرون شد (تراژدی آیاس، اثر سوفکلس از اینجا شروع میشود) گله‌ای از چهار پایان را در راه دید و

بگمان آنکه دشمنان خود را یافته است ، شمشیر کشید و يك آنان را اذم تیغ گذراند و قوچ بزرگی را بجای « اودوسئوس » اسیر کرده ، به ستونی بست و در زیر تازیانه هلاکش ساخت ، اما سحرگاه ، چون بخویشتن باز گردید ، از کرده خود سخت شرمگین شد و تاب و تحمل این تنگ و رسوائی را درخود ندید . بناچار دشنه‌ای را بر زمین استوار ساخته ، خود را بروی آن افکند و جان سپرد .

اپیخارموس Epicharmos : فصل ۳-۲ ، فصل ۵-۵

اجزاء تراژدی : ر.ك. تراژدی

اجزاء گفتار : ر.ك. گفتار

احتمال و ضرورت : فصل ۷-۹ ، فصل ۸-۳ ، فصل ۹-۱ و ۴ و ۱۰ ، فصل ۱۰-۳ ، فصل ۱۱-۱ ، فصل ۱۵-۸ ، (احتمال - محتمل : فصل ۹-۱۶ ، فصل ۱۸-۸ ، فصل ۲۴-۱۲ ، فصل ۲۵-۲۲) .

اخلاق (خلقیات) Ethos : فصل ۲-۱ ، فصل ۶-۶

تعریف آن : فصل ۶-۷ و ۲۰ ، اهمیت آن در تراژدی : فصل ۶-۱۲

و ۱۳ و ۱۸

نکات مربوط به آن : فصل ۱۵ ، در حماسه : فصل ۲۴-۹ و ۱۴

اخلاق ← اراده ← عمل ← نیکبختی و بدبختی

اخیلوس Achilles : فصل ۱۵-۱۰ ، فصل ۲۲-۱۱ ، فصل ۲۴-۱۰

اراده : فصل ۶-۲۰ و فصل ۱۵-۲ ، اخلاق مظهر اراده و اراده

مصدر عمل است .

اریفوله Eriphylé : فصل ۱۴-۱۰ ، زن آمفیاراتوس و مادر

الکمتون .

« آمفیاراتوس » غیبگوی شهر آرگوس بود و در لشکر کشی « هفت دشمن تنس » عدم توفیق آنانرا پیشگوئی کرد و می‌دانست که از آن هفت سالار ، جز « آدراستوس » هیچک زنده بکشور خویش باز نخواهد گشت ، ولی معیذا ، بتحریرك و اغوای زنش « اریفوله » در آن جنگ شرکت جست ، زیرا سوگند خورده بود که هرگز از گفته « اریفوله » سرپیچی نکند و از سوی دیگر « پولونیسس » گردن بند « هرمونیا » را ، که از اجدادش باقی

مانده بود به « اریفوله » داد تا وی شوهر خود را ب شرکت جستن در آن جنگ وادار کند. پس از شکست یافتن « هفت دشمن تبس » دشمنان « آمفیاراوس » در صدد قتل او برآمدند و بجستجویش پرداختند ، ولی عاقبت بر اثر دخالت خدایان ، زمین او را بلعید و سپس « الکمون » پسرش ، بنا بروصیت پدر ، مادر خود را بقتل رساند تا انتقام خون پدر را بگیرد .
(ر.ك.آلکمون)

استنلوس Sthenelos : فصل ۲۲-۲

اسخلوس Aischylos : (بتلفظفرانسوی: اسشیل ، بتلفظانگلیسی:

اسکیلوس) : فصل ۴ - ۱۴ ، فصل ۱۸ - ۸ ، فصل ۲۲ - ۱۰

اسکولا Scylla : فصل ۱۵ - ۷ ، فصل ۲۶ - ۲

اسم Onoma : فصل ۲۰ - ۳ و ۱۰ و ۱۳ - انواع آن : فصل ۲۱

اسم (کلمه) آرایشی : فصل ۲۱ - ۴ ، فصل ۲۲ - ۶ و ۱۳

اسم (کلمه) بیگانه : فصل ۲۱ - ۴ و ۵ ، فصل ۲۲ - ۳ و ۴ و ۵ و ۶

و ۹ و ۱۰ و ۱۲ و ۱۳ ، فصل ۲۵ - ۳ و ۱۳

اسم (کلمه) تغییر شکل یافته : فصل ۲۱ - ۴ و ۱۲ ، فصل ۲۲ - ۷ ،

فصل ۲۵ - ۳

اسم (کلمه) دراز شده : فصل ۲۱ - ۴ و ۱۱ ، فصل ۲۲ - ۳ و ۷

اسم (کلمه) ساختگی : فصل ۲۱ - ۴ و ۱۰

اسم (کلمه) ساده : فصل ۲۱ - ۱۰

اسم (کلمه) کوتاه شده : فصل ۲۱ - ۴ و ۱۱ ، فصل ۲۲ - ۷

اسمهای مؤنث و مذکر و خنثی : فصل ۲۱ - ۳

اسم مرکب : فصل ۲۰ - ۱۰ ، فصل ۲۱ - ۳

اسم مضاعف : فصل ۲۱ - ۲ و ۳ ، فصل ۲۲ - ۱۲ و ۱۳

اسم (کلمه) معمولی : فصل ۲۱ - ۴ و ۵ ، فصل ۲۲ - ۶ و ۷ و ۱۰

اصطلاحات : فصل ۲۵ - ۱۵

اعمال ساده : ر.ك. داستانهای ساده

اقریطس Krates : فصل ۲۵ - ۱۳

اگیستس Aigisthos : فصل ۱۳ - ۹ ، ر.ك. الکترا .

الکترا Electra : فصل ۲۴-۱۲ ، دختر آگامنون و کلومتسترا ، خواهر اورستس و ایفی کنیا
 در وقت لشکرکشی یونانیان بشهر «تروا» (ر . ك . ایلید) ، «آگامنون» پادشاه «آرگوس» ، که فرماندهی سپاه را به عهده داشت ، ناچار شد که دختر خود «ایفی کنیا» را بدرگاه «آرتمیس» قربان کند تا وی بادی مساعد بفرستد و کشتی های جنگی یونان را بسوی سرزمین «تروا» رهسپار سازد . «کلومتسترا» ، زن وی ، که از کشته شدن دختر خویش سخت آزرده دل شده بود و «آگامنون» را سیاه دل و گناهکار می شمرد ، در غیبت شوهر ، با «اگیستس» به عشق بازی پرداخت و با وی همدستان شد که چون «آگامنون» از جنگ باز گردد ، او را بکشند و سلطنتش را صاحب شوند . عاقبت پس از ده سال ، جنگ تروا پایان یافت و سرداران یونان ، فاتح و پیروز به میهن خویش باز گشتند ، لکن «آگامنون» در همان روز که به خانه خود رسید ، بدست «اگیستس» و «کلومتسترا» کشته شد و ملک و مالش در اختیار «اگیستس» درآمد .

«الکترا» ، دختر «آگامنون» ، پس از مرگ پدر ، برادر کوچک خود «اورستس» را پنهانی بشهر دیگر فرستاد تا در آنجا ، دور از دشمنان ، پرورش یابد و خود در خانه پدری ، به خواری و معیشت و سختی روزگار می گذرانید و در انتظار آن بود که «اورستس» برومند گردد و به خونخواهی پدر بیاید . (الکترا ، اثر سوفکلس ، از اینجا شروع میشود) «اورستس» ، که در شهر «فوسیس» ، و در حمایت «استروفیوس» دوران کودکی را گذرانیده بود ، در این هنگام بدستور غیبگوی معبد دلفی و به همراهی مربی خود و «بولادس» ، فرزند «استروفیوس» ، که عزیزترین دوست او بود ، به آرگوس آمد تا قاتلین پدر را بهلاکت رساند و هنگامی که بشهر «آرگوس» رسید ، چنان وانمود کرد که مژده مرگ «اورستس» را آورده است و خاکستر جسم او را همراه دارد . اورستس نخست خود را به «الکترا» شناساند و سپس ، چون بنزد «کلومتسترا» رفت ، او را در سرائی تنها یافت و بضرب دشنه انتقام خون پدر را از مادر خویش گرفت . «اگیستس» نیز ، که مژده مرگ «اورستس» را شنیده بود ، بقصر خویش باز گشت تا از قاصدان

دراينباره خبر بگيرد ، لکن هنگامي که قاصدان بخلوتگاه وی رفتند تا از آن خبر خوش آگاهش کنند ، او خود را در چنگال خونخواهان «آگاممنون» اسيرديد و در همان جائي که پدر اورستس را کشته بود ، خود بهلاکت رسيد .

امپدوکلس Empedocles : فصل ۱-۶ ، فصل ۲۱-۸ ، فصل ۲۵-۱۶

امور کلي و جزئي (فردی) : فصل ۹-۳ و ۴

امور ممکن : فصل ۹-۱ و ۶ ، چیزی را باور می کنیم که ممکن باشد .

امور ممکن ، ولی غیر مقنع : فصل ۲۵-۲۲

امور ناممکن : فصل ۲۵-۴ و ۵ و ۷ و ۲۲ و ۲۴

امور ناممکن ، ولی مقنع : فصل ۲۵-۲۲

انواع اسم : فصل ۲۱

انواع حماسه : فصل ۲۴-۱

انواع تراژدی : ر. ک. تراژدی

اودوسيا Odysseia : فصل ۴-۹ ، فصل ۸-۳ ، فصل ۱۳-۷ ، فصل

۱۷-۷ ، فصل ۲۳-۴ ، فصل ۲۴-۲ و ۱۱ و ۱۳ ، فصل ۲۶-۱۰

«اودوسيا» داستان سرگردانی «اودوسئوس» پادشاه «ایثاکا» است ، پس از جنگ تروا و در بازگشت به میهن خویش .

چون جنگ تروا پایان یافت ، سرداران یونان با فتح و ظفر بکشور خویش بازگشتند ، ولی اودوسئوس ، پادشاه «ایثاکا» در راه با حوادث و مشکلات فراوان روبرو گردید و عاقبت ، پس از بیست سال رنج و سختی و سرگردانی ، بسرزمین خویش رسید . منظومه «همر» از آغاز تا پایان شرح این ماجراست که از زبان قهرمان داستان حکایت میشود . این منظومه شامل بیست و چهار سرود است . در آغاز داستان «اودوسئوس» در جزیره «کالیپسو» اسیر شده است و «پوزئیدون» خدای دریاها نیز او را از بازگشتن به خانه و وطن مانع می گردد . از سوی دیگر «آته» الهه خرد و هنر ، که دوستدار اوست در غیبت «پوزئیدون» احوال او را نزد «زئوس» باز می گوید و خدای خدایان را بر تیره روزی او برحم می آورد ، و خود به «ایثاکا» نزد «تلهوخوس» ، فرزند «اودوسئوس» رفته ، وی را وادار می کند که ب جستجوی پدر خویش روانه شود . خانه «اودوسئوس» دستخوش

آشوب گردیده، خواستگاران زنش دارائیش را بیغما برده و برهلاک فرزندش کمر بسته‌اند. «تلماخوس» به اسپارت و «پولوس» میرود تا از «مئلائوس» و «نستور» درباره پدر خویش خبری بدست آورد. در این هنگام «کالیپسو» بفرمان «ژئوس»، «اودوسئوس» را آزاد می‌سازد و دل از وی برمی‌کند. «اودوسئوس» چند تخته پاره را بهم می‌بندد و بر آن نشسته، از جزیره «کالیپسو» دور می‌شود، اما دشمنی «پوزئیدون» با وی هنوز باقی است و طوفان تخته پاره‌های او را درهم می‌شکند. «اودوسئوس» با شنا خود را بجزیره «فتاسیا» می‌رساند. دختر پادشاه آن سرزمین که برای شست و شوی و استحمام بکنار دریا آمده است، چشمش براو می‌افتد و چون بر حالش آگاه میگردد، ویرا با خود بنزد پادشاه می‌برد. «الکینئوس» پادشاه «فتاسیا» مردی مهربان و مهمان نواز است و «اودوسئوس» را بسیار عزیز میدارد. «اودوسئوس» در اینجا، سرگذشت خود را - از پایان جنگ تروا تا همان ساعت - برای پادشاه باز میگوید و حکایت می‌کند که چگونه طوفان کشتی‌های او را بسرزمین «لوتوفاگوس» ها برد و چگونه پس از رهایی از آنجا جمعی از یارانش را در سرزمین «کیکلوپسها» ازدست داد، سپس ماجرای خود را با خدای باده‌ها نقل می‌کند و از آنچه که در کشور «لائستریگونها» بروی روی داده است سخن میگوید و باز حکایت می‌کند که بچه طریق یارانش را از جادوی «سیرس» جادوگر نجات داد و یکسال نزد او بخوشی بسربرد و چگونه از آنجا بسرزمین مردگان راه پیدا کرد و از «تیرزیاس» غیبگو، راه رسیدن به میهن خویش را جویا شد و سپس میگوید که بچه حیل، خود و یارانش را از تأثیر مهلک آواز «سیرنها» مصون داشت و چگونه بیاری «آتنه»، از تنگه «اسکولا» عبور کرده، خود را بجزیره خورشید رسانید و در آنجا همراهانش گاوهای زیبای خدای خورشید را سر بریدند و هنگامی که از آن جزیره دور می‌شدند، طوفان کشتی‌های او را شکست و همه یارانش نابود شدند و او به تنهایی بر پاره چوبی نشسته، پس از چندین روز بجزیره «کالیپسو» رسید و در آخر، از آنچه که در آن جزیره بروی گذشته است حکایت می‌کند و چگونگی خلاص یافتن خویش و رسیدن بسرزمین «فتاسیا» را باز میگوید. پادشاه «فتاسیا»

و مردم آن کشور، از سرگذشت «اودوسئوس» در شگفت شده، هدایای بسیار به او می‌دهند و یکی از کشتی‌های خود را آماده می‌سازند تا او را به میهنش برسانند. کشتی یکسر بجانب «ایتاکا» روانه می‌گردد و هنگامی که «اودوسئوس» در خواب است بساحل می‌رسد. مردانی که از «فئاسیا» با «اودوسئوس» همراه شده‌اند، او را در خواب از کشتی بر ساحل می‌گذارند و خود باز می‌گردند. «اودوسئوس» چون چشم می‌گشاید، خود را در سرزمینی بیگانه می‌بیند، لکن در همان ساعت «آتنه» بروی ظاهر می‌شود و می‌گوید که این همان سرزمین «ایتاکا» است. «اودوسئوس» بدستور «آتنه»، با لباسی ژنده و ظاهری ناشناس و دیگرگون شده، به خانه «امئوس»، خویشان پیر و وفادار خویش می‌رود و خویشان نیز مهمان ناشناس را بگرمی می‌پذیرد و جامهٔ خویش را برتن وی می‌پوشاند. اما از سوی دیگر «آتنه»، «تلماخوس» را به خانه «امئوس» می‌فرستد و در آنجا پدر و فرزند یکدیگر را می‌شناسند، ولی «اودوسئوس» از «تلماخوس» درخواست می‌کند که از آمدن او کسی را خبر ندهد. فردای آن روز، «اودوسئوس» بصورت مسافری بیگانه، بخانهٔ خود می‌رود و در ضمن سخنانی که با پنلوپس (زن خود) می‌گوید، ادعا می‌کند که «اودوسئوس» را نیز می‌شناسد و در افریطس از او پذیرائی کرده است و سپس لباس و ظاهر او را بدقت وصف می‌کند. «اوروکلیا»، دایهٔ پیر، او را بحمام می‌برد، تا پایش را بشوید، و هنگامی که چشمش به نشان زخمی که وی از کودکی برپای داشت می‌افتد، او را می‌شناسد، ولی «اودوسئوس» از او نیز درخواست می‌کند که این مطلب را پوشیده نگاه دارد. در این هنگام، خواستگاران «پنلوپس» همگی در این اندیشه‌اند که زودتر او و دارائیش را صاحب شوند و «پنلوپس» نیز می‌خواهد که بطریقی خود را از دست آنان خلاص سازد. لذا پیش نهاد می‌کند که هر کس که کمان «اودوسئوس» را بکشد و تیری را از میان چند حلقهٔ انگشتی بگذراند، شوهر وی خواهد بود. «اودوسئوس» نیز نخست خود را بوسیلهٔ زخمی که برپای داشت به خویشان می‌شناساند و آنان را از قصد خویش آگاه می‌سازد، سپس در میدان حاضر می‌شود و چون کسی قادر بکشیدن کمان نیست، او خود کمان را برمی‌دارد و بدشمنان حمله ور می‌گردد، «تلماخوس»

نیز از سوی دیگر دست به نیزه می برد و پدر و پسر ، بایاری «آتنه» دشمنان خود را از میان برمی دارند . آنگاه «اودوسئوس» به سیمای حقیقی خود باز می گردد و «پنلوپس» او را می شناسد . بدین ترتیب «اودوسئوس» که بیست سال از زادگاه خویش دور افتاده بود ، باز به ملک و میهن خود بازمی گردد و پادشاهی از سر می گیرد .

اودوسئوس Odysseus : فصل ۱۵-۶ ، فصل ۱۶-۳ ، فصل ۱۷-۷ ، فصل ۲۴-۱۳- (ر.ک. اودوسیا)

اودوسئوس ، پیام آور دروغی : فصل ۱۶-۸

اودیپوس Oidipous : فصل ۱۱-۲ و ۴ ، فصل ۱۳-۳ و ۵ ، فصل

۱۴-۲ ، فصل ۱۵-۹ ، فصل ۱۶-۹ ، فصل ۲۴-۱۲ ، فصل ۲۶-۹

«لایئوس» پادشاه شهرتیس و همسرش «یوکاستا» ، فرزندی نداشتند ولی عاقبت کاهن معبد دلفی به ایشان خبر داد که بزودی صاحب فرزندی می شوند ، که قاتل پدر ، و شوهر مادر خویش خواهد گشت . دیری نگذشت که فرزند نامبارک پای بر صوف وجود گذارد و پدر از بیم جان خویش ، ویرا بدست چوپانی سپرد تا در بیابان جانش را بگیرد . اما از آنجا که خواسته خدایان باید تحقق پذیرد ، شبان بر کودک بیگناه رحم آورد و او را به چوپان دیگری که گله های «پولوبوس» پادشاه «کورینت» را می چراند ، سپرد تا او را از خاک تبس بیرون ببرد . شبان کودک را بدر بار «پولوبوس» برد و چون پادشاه فرزندی نداشت ، او را بفرزندی خویش پذیرفت و نامش را «اودیپوس» نهاد . «اودیپوس» در دربار پادشاه کورینت پرورش یافت و همه او را فرزند شاه می دانستند . ولی عاقبت تقدیر کار خود را کرد و روزی مردی به او گفت : تو شاهزاده نیستی و پدرت را کسی نمی شناسد .

این سخن بر «اودیپوس» سخت گران آمد و وسوسه ای در دلش پیدا شد که به معبد دلفی رود و از آپولون نسب خویش را پرسد . غیب گوی معبد باو گفت که تو قاتل پدر و شوهر مادر خویش خواهی شد . اودیپوس ، که جز پادشاه کورینت و «پریوس» ، ملکه آن سرزمین ، پدر و مادری برای خود نمی شناخت و حشت زده گشت و از کورینت گریخت تا بر سرزمین دیگری رود و از آن سر نوشت شوم دور ماند ، ولی تقدیر او را بزادگاه خویش می کشانید و هر لحظه به تحقق

آن پیشنگوئی نزدیک تر می شد. هنوز به شهر تبس نرسیده بود که درسه راهی معبد دلفی، گردونه ای زرین ازدور پیدا شد. مردی پیر، باشکوه و جلال بسیار بر آن نشسته بود و چهارمرد جنگی از او حفاظت می کردند. در جاده تنگ، میان «اودیپوس» و سواران گردونه نزاعی در گرفت و شمشیرها از نیام کشیده شد. «اودیپوس» آن پیرمرد و سه تن از همراهان وی را بکشت ولی یکی از ایشان راه فراری یافت و جان سلامت در برد. همان روز در شهر تبس شایع شد که پادشاه در راه معبد دلفی، بدست راهزنان بقتل رسیده است. «اودیپوس» نیز، پس از سرگردانی بسیار به شهر تبس وارد شد، ولی در این هنگام وحشت و اضطرابی عظیم بر آن شهر سایه افکنده بود. زیرا از یکسو موجودی عجیب بنام «اسفینکس» که سرش چون سر آدمی، تنش چون تن شیر و دمش چون مار بود، در بیرون شهر بر فراز صخره ای جای گرفته بود و بر مسافران راه می بست و حل معانی را از آنان خواستار می شد، هیچکس جواب آن معمارا نمی دانست و «اسفینکس» راهگذران را یک بیک می بلعید. از سوی دیگر، رفت و آمد بشهر قطع شده و از همین روی قحطی و پریشانی بر مردم چیره گردیده بود. «کرون» که پس از مرگ «لایئوس» پادشاهی رسیده بود، اعلام داشت که هر کس که پاسخ معمای «اسفینکس» را بگوید و مردمان کشور را از این پلایر هاند تاج پادشاهی تبس و ملکه کشور را بیاداش خواهد گرفت. «اودیپوس» این شرط را پذیرفت و پیاپی صخره ای که مسکن اسفینکس بود رفت. هیولای وحشتناک بر او ظاهر شد و پرسید: کیست که هنگام سحر بر چهار پای و در نیمروز بر دو پای و در وقت غروب خورشید بر سه پای راه میرود «اودیپوس» در جواب وی گفت: آن انسان است که در کودکی بر دو دست و دو پای خود راه میرود و به هنگام جوانی بر دو پای راه می پوید، و چون پیر شد، بر عصائی تکیه می زند. «اسفینکس» که مغلوب اندیشه آدمیزاده ای شده بود، از بالای صخره بزیر افتاد و جان سپرد. «اودیپوس» بشاهی رسید و با «یوکاستا»، ملکه آن کشور زناشوی کرد، بی آنکه بداند که بامادر خویش همبستری شود. «اودیپوس» سالها بشادمانی پادشاهی کرد و از او چهار فرزند بوجود آمد، دو پسر (انتوکلیس و پولونیسیس) و دو دختر (ایسمن و آنتیگونه)، که برادران و خواهرانش نیز بودند. (تراژدی «اودیپوس». اثر سوفکلس از

اینجا شروع میشود.) در این وقت بلای طاعون بشهر روی آورد و باز اضطراب و پریشانی و وحشت بر مردم مستولی گردید. ناگزیر بدرگاه آپولون رفتند و چاره این بلا را خواستار شدند. ندای غیبی پاسخ داد که تا قاتل «لایوس» از این شهر رانده نشود. این بلا پایان نخواهد گرفت. «اودیوس» فرمان داد که قاتل را در هر جا که هست پیدا کنند، لکن چون نشانی از وی بدست نیامد، «تیرزیاس» غیبگوی شهر را بدربار پادشاه خواندند تا مشکل را حل کند. ولی «تیرزیاس» از سخن گفتن امتناع می کرد. پادشاه سخن را از خواهش، بدشنام و تهدید رسانید، تا آنجا که عیبگو ناچار چنین گفت: آن مرد خونخوار، تو خود هستی! لکن شاه و ملکه ویرا دیوانه خواندند و از نزد خویش رانندند. «یو کاستا» گفت که غیبگویان و کاهنان سخن نادرست بسیار می گویند و روزی به «لایوس» گفته بودند که وی بدست فرزند خویش کشته خواهد شد، در صورتی که تنها فرزندی که از وی بوجود آمد، در همان آغاز زندگی نابود گشت و «لایوس» نیز پس از سالها، در سه راهی معبد دلفی بدست مردی راهزن کشته شد. «اودیوس» چگونگی قتل «لایوس» را پرسید و جواب «یو کاستا» بروحشت او افزود. یکتا مردی را که از واقعه قتل «لایوس» زنده بازگشته بود، احضار کردند، ولی پیش از رسیدن او قاصدی از سرزمین کورینت رسید تا به «اودیوس» خبر دهد که «پولو بوس» پادشاه آن کشور مرده است و مردم او را پادشاهی خواسته اند. «اودیوس» چون این سخن را شنید گفت:

آری، غیبگویان و کاهنان دروغ بسیار می گویند، زیرا روزی بمن گفته بودند که قاتل پدر و شوهر مادر خویش خواهم شد و من نیز به همین سبب از زادگاه خود گریختم تا این گناه بزرگ را مرتکب نگردم. اینک می بینم که پدرم خود مرده است و من در مرگ او هیچ دستی نداشته ام. فرستاده بقصد آنکه «اودیوس» را آرامش خاطری دهد و او را از جانب مادر نیز مطمئن سازد گفت: تو فرزند «پولو بوس» نیستی و من تو را از شبانی گرفتم و بشاه سپردم و او نیز چون فرزندی نداشت تو را به فرزندی خویش گرفت و در خانه خود پرورش داد. پس آسوده خاطر باش که ملکه کورینت نیز مادرت نیست. سخنان فرستاده، وضع را دیگرگون ساخت و با آمدن مستحفظ «لایوس»

رازپنهان آشکار گشت. «اودیپوس» چون دانست که قاتل پدر و شوهر مادر خویش است، هردو چشم خود را بر کند و «یوکاستا» نیز از شدت رنج خود را بکشت. (آنتیگونه دنباله این داستان است.)

اورستس Orestes : فصل ۱۱ - ۸ ، فصل ۱۳ - ۵ و ۹ ، فصل ۱۴
۱۰ ، فصل ۱۵ - ۷ ، فصل ۱۶ - ۵ و ۷ ، فصل ۱۷ - ۶ ، فصل ۲۵ - ۲۳
(ر.ک. «ایفی گنیا» و «الکترا»)

اروپولوس Eurypylos : فصل ۲۳ - ۴

اورپیدس Euripides : فصل ۱۳ - ۶ ، فصل ۱۴ - ۱۲ ، فصل ۱۷ - ۵
فصل ۱۹ - ۸ و ۹ ، فصل ۲۲ - ۱۰ ، فصل ۲۵ بند ۹

اوکلید (اتلیدس بزرگ) Eucleides : فصل ۲۲ - ۸

ایفی گنیا Iphigeneia : فصل ۱۱ - ۸ ، فصل ۱۴ - ۱۸ ، فصل ۱۵ - ۷
فصل ۱۶ - ۵ و ۷ و ۹ ، فصل ۱۷ - ۵

«ایفی گنیا»، دختر «آگامنون» و «کلوتمسترا»، خواهر «الکترا» و «اورستس». هنگام لشکر کشی یونانیان بشهر «تروا» (ر.ک. ایللیاد)، «آگامنون» پادشاه «آرگوس»، که فرماندهی سپاه را به عهده داشت، ناچار شد که دختر خود ایفی گنیا را بدرگاه «آرتمیس» قربان کند، تا وی بادی مساعد بفرستد و کشتی های جنگی یونان را بسوی «تروا» رهسپار سازد. ولی هنگامی که «ایفی گنیا» را بقربانگاه آوردند، و کاهنان برای اجراء مراسم حاضر شدند، ناگهان دخترک ازدیده ناپدید شد و آهومی بجای او برقربانگاه قرار گرفت. بدین ترتیب «آرتمیس»، «ایفی گنیا» را با نفوذ بسرزمین «توری» برد و او را کاهنه معبد خود ساخت. در این سرزمین رسم بر آن بود که بیگانگان را اسیر کرده در پیشگاه الهه قربان کنند و اجرای این مراسم برعهده «ایفی گنیا» قرار گرفت. سالها گذشت و در تمام آن مدت، «ایفی گنیا» هرگز از یاد دیار خویش فارغ نبود و آرزوی باز گشتن را همیشه در دل داشت. اما از سوی دیگر، برادر وی، «اورستس»، پس از کشتن مادر (ر.ک. الکترا) عقل و آرامش خاطر خود را از دست داده بود و ارواحی که گناهکاران، اتعقیب می کردند، همه جا در پی او بودند، تا عاقبت، به معبد دلفی روی آورد و راه علاج خویش را از «آپولون» خواستار شد. غیبگوی معبد بوی گفت که چاره اوتنها در آنست که بسرزمین

«توری» رفته، مجسمه «آرتمیس» را یونان بیاورد و این کارشاید بقیمت جان وی تمام شود. اورستس ناچار، بهمراهی دوست قدیمش «پولادس» (ر. ک. الکترا) بجانب «توری» رهسپار گردیدند (تراژدی ایفی گنیا، اثر اورپیدس از اینجا شروع میشود) ولی هنگامی که در خاک آن سرزمین از کشتی بر ساحل قدم گذاردند، گماشتگان پادشاه آنان را اسیر کرده، بنا بر رسم دیرین خود، به معبد «آرتمیس» بردند و بدست «ایفی گنیا» کاهنه معبد سپردند، تا در پیشگاه الهه قربان شوند.

ایفی گنیا، هرگاه که ممکن می شد، بعضی از اسیران را شبانه آزاد می ساخت تا از آن سرزمین بگریزند و در اینجا نیز، چون دید که این دوا سیر از هم میهنان او هستند و در این کشور غریب افتاده اند، رهائی آنان را بیشتر خواستار شد و در ضمن گفتگوی با ایشان، دانست که پدرش بدست «اگستس» کشته شده و مادرش را نیز، برادرش به انتقام خون پدر هلاک ساخته است، ولی «اورستس» را نشناخت. عاقبت قرار بر این گذارد که یکی از آنان را به انتخاب خودشان آزاد و دیگری را در پیشگاه الهه قربان کند لکن آنکه آزاد می شود، باید نامه ای از کاهنه معبد یونان برده، به خواهر وی برساند. «ایفی گنیا» نامه را نوشت و چون «اورستس» نامه را خواند، خواهر خود را شناخت و هر دو یکدیگر را در آغوش کشیدند. سپس «اورستس» قصد خود را از این سفر بازگفت و بیاری «ایفی گنیا» مجسمه را برداشته بساحل دریا آوردند و از آنجا نیز بیاری «آتنه» بجانب یونان رهسپار شدند.

ایفی گنیا در اولیس : فصل ۱۵-۷

ایکاریوس Icarios : فصل ۲۵-۲۱

ایکادیوس Icadios : فصل ۲۵-۲۱

ایکسیونها Ixionex : فصل ۱۸-۳

«ایکسیون»، پادشاه «لایتنا»، دختر «دئیونوس» را بزنی گرفت و به پدر زن خود وعده داد که هدیه پر ارزش بوی بدهد. لکن چون به تهیه آن موفق نگشت، ناچار او را کشت تا از سنگینی بار قولی که داده بود خلاص شود. چندی بعد، هنگامی که از این گناه پاك گردید، «زئوس» خدای خدایان

اورا بکوه المپ، نزد خود خواند و با خدایان هم صحبتش ساخت، لکن «ایکسیون» قدر این مقام و منزلت را ندانست و با «هرا»، زن زئوس به عشق‌بازی پرداخت. «زئوس» نیز او را به عالم مردگان فرستاد و در آنجا به چرخ آتشین، که هرگز از گردش نمی‌افتاد بسته شد.

ایگیوس Aigeus : فصل ۲۵-۲۳- (ر.ک. مدیا).

ایلیوریا - Illyria : فصل ۲۵-۱۱

ایلیاد Ilias : فصل ۴-۹ ، فصل ۸-۳ ، فصل ۱۵-۹ ،

فصل ۱۸-۱۷ ، فصل ۲۰-۱۴ ، فصل ۲۳-۴ ، فصل ۲۴-۲ ، فصل ۲۶-۹ و ۱۰

«پاریس» فرزند پریام پادشاه «تروا» به اسپارت می‌رود و «متلائوس» پادشاه آنسرزمین او را در خانه خود بگرمی می‌پذیرد. لکن در غیاب «متلائوس»، «پاریس» با «هلن» زن او، که زیباترین زنان جهان است، پنهانی از آن شهر می‌گریزند و خزائن شاه را نیز با خود می‌برند. «متلائوس» یونانیان را دعوت می‌کند که برای انتقامجویی بجانب «تروا» بسیج کنند و «هلن» را بکشور خویش بازگردانند. «آگاممنون» برادر «متلائوس»، که پادشاه «موسینا» است سرداری سپاه را برعهده می‌گیرد و همه شاهان و سپهسالاران سرزمین یونان در این مهم شرکت می‌جویند. هنگامی که لشکریان در بندرگاه «اولیس» گرد آمده‌اند و عزم حرکت دارند، بادی مخالف شروع به وزیدن می‌کند و سرانجام «آگاممنون» ناچار می‌شود که دختر خود را بدرگاه «آرتمیس» قربان کند تا وی بادی مساعد بفرستد و کشتی‌ها را با سلامت بسرزمین «تروا» برساند (ر.ک. ایفی‌گنیا). عاقبت یونانیان شهر «تروا» را محاصره می‌کنند و این محاصره ده سال بطول می‌انجامد. در این جنگ پادشاهان همسایه «تروا» نیز یاری مردمان «تروا» می‌آیند و خدایان نیز برخی از یونانیان و بعضی از مردمان «تروا» حمایت می‌کنند. آغاز منظمه «همر» سال دهم محاصره شهر «تروا» است و «اخیلوس» و «آئیاس» و «اودوستوس» و «دیومیدس» از پهلوانان نامی یونان‌اند و «هکتور» و «پاریس» پسران «پریام» و «ایئاس» نیز از جانب «تروا»

جنگ آوری می کنند ، ولی سراسر این حماسه داستان خشم « اخیلوس » و شرح دلاوریهای اوست . منظومه « همر » به مرگ « هکتور » و ماتم شهر « تروا » پایان می پذیرد .

ایلیاد کوچک : فصل ۲۳ - ۴

ایمبیک lambion (شعر....) فصل ۴-۹ و ۱۰ ، فصل ۹ - ۵ ، فصل ۲۲-۱۳
ایمبیک (وزن) آغاز آن : فصل ۴ - ۸ - در تراژدی بکار
رفت چون برای محاوره مناسب بود : فصل ۴ - ۱۵ - با حرکت وجنبش
مناسب است : فصل ۲۴ - ۶

ایهام Omphibolia : فصل ۲۵ - ۱۵

بازیگران Hypocriton : فصل ۴ - ۱۴ ، فصل ۵ - ۴ ، فصل ۲۶ -

۲ و ۳ و ۵

بازیهای بوتیک : فصل ۲۴ - ۱۲

بهر metron - نوعی است از وزن : فصل ۴ - ۶

بدیه گوئی : فصل ۴ - ۶ و ۱۲

برده : فصل ۱۵ - ۳

بشر دوستی Philanthropia : فصل ۱۳ - ۲ ، فصل ۱۸ - ۸

پارودی Parodia : فصل ۲ - ۳

پروتاگوراس Protagoras : فصل ۲۰ - ۳

پرومیتیوس Prometheus : فصل ۱۸ - ۳

نیمه خدائی بود که آتش را از آسمان دزدید و به آدمیان داد . زئوس
بر او خشم گرفت و در کوه قفقاز به زنجیرش کشید . هر روز کرکسی جگر
ویرا می خورد و هر شب ، جگر دوباره می روید و تازه می شد . پرومیتئوس ، با
اینهمه عذاب و شکنجه ، روی نیاز بدرگاه زئوس نیاورد و از کرده اظهار
پشیمانی نکرد ، تا اینکه عاقبت « هراکلس » او را از بند نجات داد .

پلئوس Peleus : فصل ۱۸ - ۳ - پادشاه مورمیدون ، شوهرتیس و

پدر اخیلوس

پلوپونز Peloponnes : فصل ۳ - ۳

پوسون : Pauson : فصل ۲ - ۱

پوتیک (ر.ک. بازبهای پوتیک)

پولوگنوتوس Polygnotos : فصل ۲ - ۱ ، فصل ۶-۱۳

پولوییدوس سوفسطائی Polyidos : فصل ۱۶ - ۷ ، فصل ۱۷-۵

پیدایش (شعر) تراژدی : فصل ۴ - (ر.ک. تراژدی)

پینداروس Pindaros : فصل ۲۶ - ۳

تاریخ : ر.ک. شعروتاریخ .

تأثیر تراژیک : فصل ۶-۱۴ ، فصل ۱۳-۱۶ ، فصل ۱۴-۳ و ۱۷،

فصل ۲۶ - ۱۱

ترس : (ر.ک. رحم)

تراژدی Tragodia : یکی از انواع تقلید : فصل ۱ - ۲ - ۷ - فرق آن

با کمدی : فصل ۲ - ۵ - دوری آنها ابداع آنرا بخود نسبت می دهند : فصل ۳-

۲ و ۳ - پیدایش و مراحل تکامل آن : فصل ۴ - وجوه تشابه و تفاوت بین

حماسه و تراژدی : فصل ۵ - ۷ و ۸ ، فصل ۲۳-۱ و فصل ۲۴-۳ و ۱۰

و فصل ۲۶-تعریف آن : فصل ۶-۲ و ۳ و ۴ - فصل ۷-۲ و ۳ و فصل ۹

و ۱۱ و فصل ۱۵-۱۰ - اجزاء آن : فصل ۶-۸ و ۹ - بخشهای آن : فصل

۱۲ - انواع آن : فصل ۱۸-۳ - پایان بحث در باره تراژدی فصل ۲۲ -

۱۳ - برتری آن بر حماسه : فصل ۲۶- (و نیز ر.ک. تأثیر تراژیک، ترس ،

رحم . تزکیه . داستان ، گره کشائی ، گره افکنی ، شناسائی ، تغییرات

ناگهانی ، فجایع .)

« دیونوسوس » خدای شراب و باده گساری بود و شور و شوق

زندگی ورشد و نمونباتات به او نسبت داده می شد . یونانیان قدیم ، در هر

بهارجشنی به افتخار او بر پا می کردند و به سرور و شادی می پرداختند .

در این جشنها ، گروه معینی ، خود را بشکل «ساتیر»ها (ر.ک. ساتیریک)

در آورده ، به رقص و آواز دسته جمعی مشغول می شدند . عده این گروه

که « خوروس Chorus » نامیده می شد نخست پنجاه نفر بود و سرودهای

پر شور و هجانی که در ستایش دیونوسوس میخواندند دیشیرامبوس نام داشت .

تراژدی یونان که در قرن پنجم پیش از میلاد به اوج عظمت خود رسید ، از

همین سرود های دسته جمعی منشاء گرفت و رفته رفته رو بکمال نهاد . در مراحل بعد برای این گروه سر دسته ای بنام **Coriphaeos** معین شد و در قرن ششم پیش از میلاد تسپیس **Thespis** از گفتگویی بین فروستان و سر دسته آن گروه درام تراژیک را بنیاد گذارد و بدین ترتیب اولین بازیگر درام بروی صحنه آمد . دیری نگذشت که فرونوخوس **Phrynchus** ، شاگرد تسپیس ، بازیگر زن را در تراژدی وارد کرد و داستان پردازی را بمیان آورد . از آن بعد دیگر تراژدی بشرح اعمال دیونوسوس اختصاص نداشت و سایر داستانها را موضوع قرار می داد . در همین اوان بود که پراتیناس **Pratinas** درام ساتیریک را از تراژدی جدا کرد و صورتی مستقل بدان داد (ر.ک. ساتیریک) . اسخولوس **Aeschylus** (۵۲۵ - ۴۵۶) که پدر تراژدی یونان لقب دارد ، تعداد بازیگران را به دوتن افزایش داد و از تعداد فرودستان و از سهم ایشان کاست ، آرایش صحنه را مقرر کرد و وزن ایبیک را بیشتر بکاربرد . پس از وی سوفکلس نیز بازیگران را سه تن افزایش داد و به آرایش صحنه توجه بیشتری معطوف داشت .

ترکیب وقایع : ر ، ک . داستان ، وقایع ، چگونگی ترکیب وقایع
 تروا (شهر . . .) **Iliopersis** : فصل ۱۸ - ۸ ، فصل ۲۳ - ۳ و ۴
 تروا (زنان . .) : فصل ۲۳ - ۴

تروکائیک **Trochaion** : باشعر ساتیریک و رقص ساز گاراست : فصل
 ۴ - ۱۵ در سرود فرودستان : فصل ۱۲ - ۶
 ترمیوس **Tereus** - فصل ۱۶ - ۵
 تزکیه **Catharsis** : فصل ۶ - ۲

ارسطو در بند ۲ از فصل ششم این کتاب می گوید : « وقایع (تراژدی) باید حس رحمت و ترس را برانگیزد تا تزکیه این عواطف را موجب شود . » مقصود ارسطو از این جمله چنانکه باید روشن نیست و در فصلهای دیگر این کتاب نیز اشاره ای بدان نرفته است . آیا مقصود آنست که باید از این راه ترس و رحمتی را که در دل آدمی است ریشه کن کرد ؟ آیا تراژی باید

این دوعاطفه را در آدمی ایجاد کند و یا آنکه باید آنرا تلطیف نماید و در حدود اعتدال نگهدارد؟

نقادان ایتالیائی، مانند روبرتلی ۱۵۴۸ (Robertelli) و کاستل و ترو ۱۵۷۰ (Castelvetro) و هینسیوس ۱۶۱۱ (Heinsius) و ویسیوس ۱۶۴۷ (Vossius) که در عصر رنسانس به تفسیر و شرح این رساله پرداختند، در این باره می گفتند که تراژدی با نمایش دادن وقایع ترس آور و رحم انگیز انسان را در برابر ترس و رحم، که مایه ضعیف و زبونی روح است، مقاومت می بخشد و نهاد ویرا از این دوعاطفه نامطلوب پاک و منزه می گرداند. دانشمندان قرن ۱۷ فرانسه، میخواستند که از این عبارت یک نتیجه اخلاقی بدست بیاورند و تراژدی را وسیله اصلاح افراد و جوامع معرفی کنند. کرنی ۱۶۶۰ (Corneille) معتقد بود که تماشاگر تراژدی، وقتی که واقعه رحم انگیزی را بچشم می بیند، نسبت به وضع خود بیمناک می شود و چون بر خطاها و نقائص اخلاقی قهرمان تراژدی، که موجب تیره بختی وی گردیده است وقوف یافت، می کوشد که بر عواطف و شهوات تند و سرکش خود تسلط یابد و همین موجب تزکیه و تصفیه روح وی می گردد. راسین Racine نیز می گفت که تراژدی با برانگیختن رحم و ترس اینگونه عواطف را در آدمی رو به اعتدال می برد.

عقیده دیگری که ابتداء در قرن ۱۶ بوسیله مین تورنو Minturno در ایتالیا اظهار شد و پس از چندی میلتن Milton، شاعر انگلیسی نیز آنرا ذکر کرد، نظریه «علاج بمثل Homoeopathie» بوده. بنا بر این عقیده، همچنانکه یک زهر، زهر دیگری را که موجب درد و بیماری شده است خنثی و بی اثر می کند. بهمان نحو، تراژدی نیز، برانگیختن ترس و رحم این دوعاطفه مضر و نامطلوب را در آدمی از میان می برد و روح را از آن پاک می سازد.

در قرن ۱۸ باز دانشمندانی از قبیل باتو Batteux و لسنینگ Lessing و بلر Blair برای تراژدی وظیفه اخلاقی معین کردند و گفتند که رحم و ترس چون شدت برانگیخته شد، موجب می گردد که اینگونه عواطف در آدمی تلطیف

شود و بصورتی پسندیده و مطلوب درآید.

در قرن ۱۹، دانشمندانی چون اگر (M. Egger) ۱۸۹۴، ویل (H. Weil) ۱۸۵۷ و برنیز (I. Bernays) ۱۸۸۰ در این باب به دقت تدقیق و بررسی کردند و بر اساس مطالبی که ارسطو (در رساله سیاست: آ-۱۳۳۸ و آ-۱۳۳۹ و ب-۱۳۴۰ و آ-۱۳۴۱ و آ-۱۳۴۲ و در رساله مسائل ب-۹۵۴) درباره تأثیر نواهای موسیقی و ترکیه از این راه گفته است و همچنین با توجه به اشاراتی که افلاطون (در رساله فواین ۹۱-۷۹۰ و در رساله فیدو ۶۹ و در جمهوری ۵۶۰) به نکات فوق کرده است و با توجه به مفهوم «کانارسیس» در طب یونان قدیم و آنچه که فیثاغورث درباره تأثیر موسیقی بیان داشته است، و نیز با در نظر گرفتن عقاید دانشمندان نوافلاطونی (چون «پلاتن» و «پروکلوس») در این باب، لفظ کانارسیس را بصورت تازه ای تفسیر نمودند.

«اگر» Egger می گوید که بنا بر عقیده ارسطو، عواطف ما، در اعماق روح مانهفته است و در آنجا به اقتضای مزاج هر کس، کم و بیش شدت و فزونی می یابد. عواطفی که در نهاد ما فشرده شده است، گاه بجوشش و غلیان درآمده، ما را دچار اضطراب و پریشانی خاطر می سازد. لکن عاطفه ای که از طریق نوای موسیقی و منظره نمایش برانگیخته شد، ممر و مفری برای خود می یابد و بدین طریق روح پاکیزه می گردد و آرامش می یابد و این آرامش بالذتی بی خطر آمیخته است.

برنیز Bernays نیز می گوید که لفظ «کانارسیس» يك اصطلاح طبّی است و عبارت است از تصفیه مزاج از مواد مضره و فرو نشانیدن غلیان اخلاط. ارسطو این اصطلاح طبّی را، در کتاب شعر خود بکار برد و مقصودش آن بود که تأثیر تراژدی در روح همچون تأثیر دارو است در مزاج. بدین معنی که تراژدی ترس و رحم را برمی انگیزد و روح را اذاین دو حس موذی پاك می گرداند و در نتیجه آرامشی بدید می آید و عواطف صورت طبیعی خود را باز می یابد. به عقیده برنیز صحنه تأثر ممر و مفری است برای احساسات و عواطف مضر و نامطلوب. البته آنچه که مفسرین تا کنون گفته اند همه حدس و قیاس است و تا قسمت دوم رساله شعر ارسطو بدست نیامده، درباره مفهوم این اصطلاح نمی توان بطور یقین عقیده ای اظهار کرد. ارسطو در کتاب ۵ سیاست فصل ۸- می گوید

«مقصود خود را از لفظ «گئارسیس» . . . در کتاب شعر روشن تر بیان خواهیم کرد.» لکن در کتاب شعر، چنانکه دیدیم جز يك بار ذكری از آن بیان نیامده است و آن نیز در فهم مطلب كمکی نمی كند. پس شك نیست كه شرح و توضیح این اصطلاح در قسمت دیگر كتاب شعر بوده است كه اکنون در دست نیست.

ولی آنچه مسلم است آنست كه ارسطو بایان این جمله (تراژدی باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا تزكیه این عواطف را موجب گردد) می خواسته است كه سخنان افلاطون را پاسخ گوید و رأی وی را در باره زبان شعر رد كند. افلاطون در جمهوری، (كتاب ۱۰-۶۰۶) می گوید: شعر بجای آنكه خشم و شهوت و سایر اینگونه حالات نفسانی را ریشه كن سازد، آنها را آبیاری ميكند و پرورش می دهد و بجای آنكه ما را بر آنها مسلط گرداند. آنها بر ما چیره می سازد. بعقیده افلاطون داستانی كه رحم و ترس را برانگیزد، مردانگی و دلیری و استقامت را در انسان ناچیز و پست می سازد و حیات عقلانی را پریشان و آشفته می گرداند.

و بازمی دانیم كه ارسطو، ترس و رحم را از عواطف پست و نامطلوب می داند (رك. حاشیه ۳- فصل ۱۳) و شاید معتقد بوده است كه با برانگیختن این عواطف می توان آنها را از میان برد و روح را پاك و منزّه ساخت. بهر حال، در نظر ارسطو، این عمل یعنی برانگیختن رحم و ترس و تزكیه آنها بوسیله تراژدی، بالذتی همراه است كه آنرا «لذت تراژدك» می نامد و باید دانست كه ارسطو لذت را حق هر موجود زنده می داند و معتقد است كه غایت هنر ایجاد لذت روحی و معنوی است و لذت روحی وسیله رسیدن به سعادت است (اخلاق- كتاب ۱۰ فصل ۷ و ۷) و سعادت خود غایت زندگی است (اخلاق- كتاب ۱۰ فصل ۶). ولی افلاطون لذتی را كه از طریق هنر پدید آید پست و گمراه كننده می داند و معتقد است كه اینگونه لذات جامعه را رو به فساد و تباهی می برد. در نظر وی حتی هنرهائی كه لذاتی بی زیان پدید آورند نیز وسیله اتلاف وقت اند و جز سرگرمی كودكانه و بی حاصل هیچ نیستند. افلاطون اینگونه سرگرمیها را شایسته افكار بزرگ و عالی نمی داند.

تصریف . Ptoxis : فصل ۲۰ - ۳ - ۱۳ -

تغییرات ناگهانی (درمیسر وقایع) Peripeteia : از مؤثرترین
اجزاء تراژدی : فصل ۶ - ۱۶ - فصل ۱۰ - ۳۰۲ - تعریف آن : فصل ۱۰۱ -
۴۰۱ و ۶ و فصل ۱۸ - ۸ . در حماسه : فصل ۲۴ - ۱ -
تقلید Mimesis : فصل ۱ - ۲ - فصل ۱ - ۲ - فصل ۴ - ۶۰۲ - فصل ۵ - ۷ -
فصل ۶ - ۲ و ۱۱۶ و ۱۸ - فصل ۹ - ۱۱۹ - فصل ۱۴ - ۵ - فصل ۲۴ - ۹۸ -
فصل ۲۵ - ۲۰

ارسطو اولین کسی نیست که هنر را نوعی تقلید می‌داند . افلاطون
و پیش از او ، سوفسطائیان و حتی فیثاغورث حکیم ، نیز این اصطلاح را در
تعریف هنر ، بکار برده‌اند .

فیثاغورث Pithagore معتقد بود که کرات سماوی، در فواصل معینی
از یکدیگر قرار دارند و هر یک در گردش خود آوازی ایجاد می‌کند که
مجموعه آن آوازه‌ها روح عالم است و گوش آدمی قادر بشنیدن آن نیست
زیرا که از آغاز خلقت خود بدان خو گرفته است ، ولی چون روح آدمی
نیز جزئی از روح عالم است و با آن همانند و هم‌آهنگ است، پس انسان
میتواند آن نغمه‌ها و آوازه‌ها را بوسیله موسیقی تقلید کند . سوفسطائیان
نیز هنر را تقلید طبیعت می‌دانستند . آلکیداماس سوفسطائی ، در باره
اودوسیا گفته است : « اودوسیا آئینه‌ای است که حیات انسانی را بدرستی
منعکس می‌سازد . » (نقل از کتاب سوم خطابه ، فصل ۵ بند ۵) . ولی نخستین
کسی که در این باب به تفصیل سخن گفت ، افلاطون بود . افلاطون در آثار
خود ، خصوصاً در کتاب دهم جمهوری ، هنر را تقلید سطحی و ظاهری
طبیعت دانسته و ارزش و اهمیت آنرا یکسره انکار کرده است . باید دانست
که نظر افلاطون در باره شعر و هنر ، بر اصول فلسفی وی مبتنی است .
بنابر عقیده او ، جهان محسوس و آنچه که ما احساس می‌کنیم سایه و نقشی
است از جهان معقول ، و هر چیز که در این جهان است ، خواه مادی باشد
چون جمادات و نباتات و جاندارها ، و خواه غیر مادی و معنوی ، چون زیبایی
و عدالت و امثال آن ، همه ظاهری و اعتباری و متغیر و بی‌اساس است و
حقیقتی ندارد و فقط سایه‌ای است از مثل (یا idée) خود ، چنانکه سایه

حقیقتی ندارد و وجودش بسته به شیئی است که آنرا ایجاد کرده و مادر جهان محسوس با سایه حقایق سروکار داریم، پس شاعر و نقاش، که این سایه‌ها را تقلید می‌کنند و از سایه‌ها سایه می‌سازند، از حقیقت دو مرحله بدور افتاده‌اند و از این‌روی خود را بکاری بی ارزش و عبث مشغول داشته‌اند، زیرا آدمی باید بکوشد تا خود را به حقیقت اصلی و جهان معقولات نزدیک تر سازد. ارسطو، در رساله شعر سخنان افلاطون را یک‌یک پاسخ می‌گوید ولی هرگز نامی از وی بمیان نمی‌آورد و به اینکه آیا وجود شعر در اجتماع لازم است یا نه کاری ندارد. او شعر را یک حقیقت موجود و یکی از فعالیت های ذهن بشر می‌داند و بادقت و بصیرتی که خاص یک عالم علم الحیات است به بحث و تحقیق درباره ماهیت و کیفیت تأثیر آن می‌پردازد و حدود و وظیفه اش را معین می‌سازد. ارسطو نیز در تعریف شعر، همان کلمه تقلید (mimesis) را، که پیش از وی مصطلح بوده و افلاطون نیز آنرا وسیله حمله بر شعر و هنر ساخته است، بکار می‌برد، ولی در پرتو آثار بزرگ ادبی و هنری یونان و بیاری ژرف بینی و ذکاوتی که خاص خود اوست، مفهوم قبلی آنرا بکلی تغییر می‌دهد و مفاهیم تازه‌ای بدان می‌بخشد. هنر، در نظر ارسطو، تقلید سطحی و ظاهری و به اصطلاح «طوطی‌وار» طبیعت نیست.

افلاطون همیشه شعر را با نقاشی مقایسه می‌کرد تا آنرا تقلید ساده طبیعت جلوه دهد، ولی ارسطو در آغاز بحث خود شعر را با موسیقی و رقص مشابه می‌گیرد، تا تصور تقلید سطحی و ظاهری در میان نیاید، زیرا موسیقی با حقایق عینی و خارجی قابل تطبیق نیست و در طبیعت نمونه اصلی ندارد و همچنین برای رقص نیز نمی‌توان در حرکات طبیعی آدمی نمونه و سرمشقی پیدا کرد.

ولی باید دانست که موسیقی با احساسات و کیفیات نفسانی ماقابل تطبیق است و تقلید حالات روحی ماست، از این‌روست که تأثیر یک قطعه موسیقی در اشخاص مختلف غالباً یکسان است و رقص نیز عبارت است از تجسم آن حالات.

ارسطو، در مواقعی شعر را به نقاشی تشبیه می‌کند که بخواهد سستی رأی افلاطون را آشکار سازد: «پس آدمیانی که افعالشان مورد تقلید است

باید یا از ما بهتر باشند، یا بدتر و یا چنانکه ما هستیم. بهمان ترتیب که نقاشان کرده اند: پولوگنوتوس آدمیان را بهتر، پوسون، بدتر و دیونیسیوس، مطابق با واقع تصویر کرده است» (فصل ۲-۱) و «... چون تراژدی تقلید کسانی است که از ما بهتراند، پس باید هنر صورتگران توانا را سرمشق قرار داد زیرا که ایشان طرح دقیق چهره اشخاص را چنان بر صفحه می آورند، که با وجود همانندی و شباهت با اصل، زیبا تر از آنست.» (فصل ۱۵ بند ۱۰) و «... چون شاعری نیز مانند نقاشی و سایر صورتگرها عبارت از تقلید است: شاعر ناگزیر باید امور را به یکی از این سه طریق تقلید کند: یا چنانکه بوده هستند، یا چنانکه روایت شده است و یا چنانکه باید باشند.» (فصل ۲۵-۲) پس کار شاعر تقلید یا نمایش اعمال مردمی است که از حدود عادی برتر و یا فروتر باشند و نیز می تواند امور را «چنانکه باید باشند» نمایش دهد. بنابراین کار شاعر تقلید اعمال آدمی، چنانکه در زندگی روزانه با آن روبرو هستیم نیست و هنرمند، طبیعت و زندگی را سطحی و ظاهری و «طوطی واری» تقلید نمی کند، بلکه مقصود وی آنست که از حدود عادی فراتر رود و کمال مطلوب و غایت دلخواه (یا ideal) خود را بیافریند، و این با فلسفه ارسطو نیز سازش دارد. زیرا طبیعت، در نظر وی قدرت سازنده و آفریننده است که همواره بسوی هدف و غایت معین پیش می رود. هنر نیز دارای همین خاصیت است و هر جا که طبیعت از عمل باز ایستاد، هنر کار ویرا دنبال می کند. ارسطو در رساله سیاست (کتاب دوم، فصل ۸) می گوید: «پس هنر هم طبیعت را تقلید می کند و هم آنچه را که طبیعت ناتمام گذارده باشد، کامل می سازد». تفاوت تنها در آنست که طبیعت نیروی محرکه را در وجود خود دارد ولی پدیده های هنری مولود ذوق و فکر انسان اند و از آن بهره یافته اند. انسان، از راه حواس خود، با طبیعت در تماس است و جهان خارج را از این راه درک می کند. اشیاء خارجی بر لوح ذهن منعکس می شود و حواس ما و زمینه ذهن، در کیفیت تشکیل این نقش دخالت کامل دارند. یک صورت ذهنی، که بدین ترتیب در مخیله هنرمند بوجود آمده است، با افکار و احساسات و تخیلات وی درهم می آمیزد، و بصورتی که دلخواه او و فراتر از حدود عادی و زیبا تر از اصل است، ظاهر می گردد. هنرمند، مواد کار خود را از طبیعت می گیرد، ولی بوسیله ذوق و

تخیل خود، آنرا به نهایت زیبایی و کمال می‌رساند، از اینروست که ارسطو، در بند ۲۲ از فصل ۲۵ کتاب شعر می‌گوید: «کار هنرمند باید زیباتر و کامل‌تر از سرمشق اصلی باشد.» هنر از طبیعت خلاق‌تر و قدرت ابداعش بیشتر است، زیرا هنرمند در عالم خیال افسانه‌ها را نیز صورت حقیقت می‌بخشد و امور غیر محتمل را محتمل جلوه گرمی‌سازد (فصل ۲۵-۲۲) و حیات انسانی را با چنان وحدت و کمال و تمامیتی نمایش می‌دهد، که در زندگی عادی و روزانه خود، هرگز نظیر آنرا نمی‌توانیم یافت.

تلفوس Telephos: فصل ۱۳-۵۰. فرزند هراکلس و پادشاه «موسیاس» هنگامی که لشکریان یونان راه «تروا» را در پیش داشتند، بشهر «موسیاس» رسیدند و در آنجا بین «تلفوس» پادشاه آنسرزمین و «اخیلوس» (ر.ک. ایلیداد) نزاعی در گرفت و «تلفوس» بضر نیزه «اخیلوس» زخمی شد. غیبگویان گفتند که هیچ دارویی آن زخم را درمان نمی‌کند و تنها علاج وی بسته بهمان چیزی است که سبب ایجاد زخم گردیده است. عاقبت معلوم شد که مقصود غیبگویان، زنگ نیزه «اخیلوس» بوده است و لذا «تلفوس» خود را بلباس گدایان در آورده، داخل لشکریونان شد و با کمک «اودوسئوس» توانست که زنگ نیزه «اخیلوس» را بتراشد و زخم خود را با آن درمان کند.

تلگونوس Telegonos: فصل ۱۴-۱۱. فرزند «اودوسئوس» از «سیرسه» (ر.ک. ایلیداد) به «ایتاکا» آمد، پدر خود را کشت و بنلوپس، زن پدر خود را به همسری گرفت.

تلماخوس Telemaohcs: فصل ۲۵- بند ۲۱. پسر «اودوسئوس» (ر.ک. اودوسیا)

تودئوس Tydeus: فصل ۱۶-۷

تور Tyro: فصل ۱۶-۲

تیموتئوس Timotheos: فصل ۲-۴

تواستس Thyestes: فصل ۱۳-۳ و ۵، فصل ۱۶-۲

پسر «پلوپس»، برادر «آترئوس»

«تواستس» زن برادر خود را فریب داد. «آترئوس» از خیانت وی

با خبر گردید و برای آنکه از برادر خویش انتقام بگیرد، فرزندان وی را

قطعه قطعه کرد و از گوشت آنان غذائی آماده ساخت و «تواستس» بی آنکه بداند، از گوشت فرزندان خود خورد. «تواستس» تا زنده بود، نتوانست انتقام خون فرزندان خود را بگیرد، زیرا «آترئوس» پادشاهی میکرد و دست یافتن بروی، از حدود قدرت تواستس بیرون بود، ولی پس از مرگ آن دو، «اگیستس» فرزند «تواستس»، بدستکاری «کلوتمسترا»، «آگاممنون» را که فرزند «ترئوس» بود بقتل رسانید. (ر. ك. الكترا)

تئودوروس Theodoros : فصل ۲۰-۱۰ (اسم مرکب)

تئودکتس Theodectes : فصل ۱۶-۷ ، فصل ۱۸-۲

جنون و شعر : ر. ك. شعر و جنون

حرف Stoicheion : فصل ۲۰-۳ و ۴ و ۵ و ۶ (انواع حروف)

حرف ربط Syndesmos : فصل ۲۰-۳ و ۸ و ۱۴

حرف فصل Arthron : فصل ۲۰-۳ و ۹

حروف بی صدا Aphonon : فصل ۲۰-۵ و ۷

حروف صدادار Phonéen : فصل ۲۰-۵ و ۷

حروف نیمصدادار Hemiphonon : فصل ۲۰-۵ و ۷

حل مشکلات : فصل ۲۵

حماسه : (منظومه های حماسی - شعر حماسی) Epopoia یکی از

انواع تقلید : فصل ۱-۲ مقایسه آن با تراژدی : فصل ۵-۷ و ۸ ، فصل

۲۳-۱ ، فصل ۲۴-۳ و ۱۰ ، فصل ۲۶ ، وحدت عمل در حماسه : فصل ۲۳ ،

طول داستان در حماسه : فصل ۲۴-۳ و ۴ ، فصل ۲۶-۹ و ۱۰

داستانهای معترضه در حماسه : فصل ۲۴-۴ ، وزن شعر حماسی : فصل ۲۴-

۵ و ۶ و ۷ ، برتری تراژدی بر حماسه : فصل ۲۶

حمام (واقعه حمام) : فصل ۱۶-۴ ، فصل ۲۴-۱۱ ، (ر.ك. اودوسیا)

خروج Exodos : یکی از بخشهای تراژدی : فصل ۱۲-۱ و ۵

خطابه : فصل ۶-۱۹ ، فصل ۱۹-۲

خطای تراژیک Hamartia : ر. ك. نقیصه اخلاقی

خلقیات : ر. ك. اخلاق

خوئیفوروی Choephorois : فصل ۱۶-۷

خیرمون Chairemon : فصل ۱-۶ ، فصل ۲۴-۷

خیونیدس Chionides : فصل ۳-۲

داستان (= ترکیب وقایع) Mythos : آغاز آن در کمدی : فصل ۵-۶ ، داستان یعنی ترکیب وقایع : فصل ۶-۷ ، یکی از اجزاء تراژدی : فصل ۶-۸ و ۱۱ ، مهمترین جزء تراژدی است : فصل ۶-۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۴ و ۱۸ و فصل ۷-۱ ، اجزاء آن : فصل ۶-۱۶ و فصل ۱۱-۹ ، غایت تراژدی است : فصل ۶-۱۲ ، اساس و روح تراژدی است : فصل ۶-۱۸ ، طول و اندازه آن : فصل ۵-۷ ، فصل ۷ ، فصل ۹-۱۰ ، فصل ۱۸-۷ فصل ۷۶-۹ (در حماسه : فصل ۵-۷ ، فصل ۱۸-۷ ، فصل ۲۴-۳ و ۴ و فصل ۲۵-۱۰) ، وحدت آن : فصل ۸ ، (در حماسه فصل ۲۳) و نیز ر. ک. شناسائی ، تغییرات ناکهانی ، گره گشائی ، گره افکنی ، قهرمان تراژدی - چگونگی ترکیب وقایع .

داستانهای پیچیده : فصل ۱۰-۱ ، تعریف آن : فصل ۱۰-۲ ، فصل

۱۳-۲

داستانهای (وقایع ، اعمال) ساده : فصل ۹-۱۰ ، تعریف آن : فصل

۱۰-۲ ، فصل ۱۸-۸

داستانهای کهن (تاریخی) : فصل ۹-۸ و ۹ ، فصل ۱۴-۱۰ و ۱۱ و

فصل ۱۷-۴

داستانهای (وقایع) معترضه Epeisodion - تعریف آن : فصل ۹-۱۰ -

باید با طرح اصلی سازگار باشد : فصل ۱۷-۶ در حماسه : فصل ۱۷-۷ و

فصل ۲۴-۴

دانائوس Danaos : فصل ۱۱-۲

« دانائوس » و « اگیپتوس » دو برادر بودند . « دانائوس » پنجاه دختر و « اگیپتوس » پنجاه پسر داشت . « دانائوس » برای آنکه از آزار برادر و برادر زادگان خود خلاص شود ، با دختران خویش به « آرگوس » رفت و پادشاهی آن سرزمین را بدست آورد . فرزندان اگیپتوس ، چون شنیدند که دانائوس در آن شهر پادشاهی رسیده است ، نزد او رفتند و دخترانش را بزنی خویش خواستند . دانائوس خواهش برادر زادگان را پذیرفت ، ولی

در شب زفاف بهریك از دختران دشنه‌ای زهر آلود داد تا شوهران خود را بکشند. در آن شب چهل ونه دختر، چهل ونه تن از فرزندان اگیتوس را بهلاکت رسانیدند، ولی یکی از دختران، که «هوپرمنسترا» نام داشت، دلش بر حال «لونکتوس» عموزاده خود برحم آمد و او را نکشت.

دخالت خدایان : فصل ۱۵-۹

درام Drama : فصل ۳-۲ و ۳

دوریانها Dorieis : ابداع تراژدی را بخود نسبت میدهند : فصل

۳-۲ و ۳

دولون Dolon : فصل ۲۵-۱۳

دیتیرامبیک (اشعار) Dithyrambos : یکی از انواع تقلید :

فصل ۱-۲ و ۷ ، فصل ۲-۴ ، تراژدی از آن منشأ میگیرد : فصل ۴-۱۲ ،

فصل ۲۲-۱۳

دیکایوجنس Dikaiogenes : فصل ۱۶-۶

دیلیاد Delias : فصل ۲-۳

دیونوسوس Dionysos : فصل ۲۱-۸ (خدای شراب)

دیونوسیوس (نقاش) Dionysios : فصل ۲-۱

رحم (و ترس) : وقایع باید رحم و ترس را در آدمی برانگیزد :

فصل ۲-۶ ، فصل ۹-۱۱ و فصل ۱۳-۲ ، فصل ۱۴-۱ و ۲ ، شناسائی که

با تغییرات ناگهانی همراه باشد ، ترس و رحم را برمی انگیزد : فصل ۱۱-۶

تعریف ترس و رحم : فصل ۱۳-۲ ، لذت خاص تراژدی در برانگیختن ترس

و رحم است : فصل ۱۴-۵ ، فصل ۱۹-۳ و ۴ ، (ر. ك. تزکیه)

رقص : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۴ ، فصل ۲-۳ ، فصل ۴-۱۵ ،

فصل ۲۴-۶ ، فصل ۲۶-۶

زن : فصل ۲۵-۳

زیبائی Kalon در نظم و بزرگی است : فصل ۷-۵

زئوکسیس Zeuxis (نقاش) : فصل ۶-۱۳ ، فصل ۲۵-۲۲

ساتیریک Satyrike (اشعار) : فصل ۴-۱۵

اشعار و سرودهای مربوط به «ساتیرها» که همراه با آواز و رقص

خوانده میشد. بنا بر افسانه‌های قدیم یونان، ساتیرها نیمه خدایانی بودند که «دیونوسوس» خدای شراب و باده گساری را خدمت میکردند و معمولاً بصورتی مضحک نمایش داده می‌شدند، باهایشان مانند پای بز بود و در سر نیز دوشاخ داشتند.

بعضی از صاحب‌نظران، عقیده دارند که واژه تراژدی، که به یونانی *Tragodia* گفته میشود، بهمین مناسبت وضع شده است زیرا *Tragos* بمعنی بز و *Ode* نیز بمعنی سرود است. در جشنهای عمومی که هر بهار بافتخار «دیونوسوس» بر پا میشد، خوانندگان اشعار ساتیریک، خود را بشکل ساتیرها درآورده، برقص و آواز دسته جمعی می‌پرداختند. در دوره‌های بعد این نوع شعر و آواز تکامل یافت و در قرن ششم پیش از میلاد صورت *دram* بنحود گرفت (ر. ک. تراژدی) و در جشنهای عمومی هر شاعری که در مسابقه شرکت می‌جست باید سه تراژدی و یک *dram* ساتیریک نمایش دهد. از این نوع، تنها یک نمایشنامه باقیمانده است، بنام «کیکوپس» و بقلم اورپیدس.

سالامین (جنگ دریائی...): فصل ۲۳-۲

سخن *Logos*: فصل ۱-۲ و ۷، فصل ۵-۷

سوسیستراس *Sosisras*: فصل ۲۶-۵

سوفرون *Sophon*: فصل ۱-۶

سوفکلِس *Sophocles*: فصل ۳-۱، فصل ۴-۱۴، فصل ۱۵-۹،

فصل ۲۶-۵ و ۹، فصل ۱۸-۹، فصل ۲۵-۹، فصل ۲۶-۹، (ر. ک.

تراژدی - فرودستان)

سیسوفوس *Sisyphos*: فصل ۱۸-۸

سیاست: فصل ۶-۱۹ معیار شعر و سیاست از هم جداست:

فصل ۵۲-۳

سیسیل *Sikilia*: فصل ۳-۲، فصل ۵-۵، فصل ۲۳-۲

سینون *Sinon*: فصل ۲۳-۴

شعر (پیدایش...): فصل ۴

شعر و تاریخ: فصل ۹-۲ و ۳-۴، فصل ۲۳-۱ و ۲

شعر وجنون : فصل ۱۷-۳

شناسائی Anagnorisis : از مؤثرترین اجزاء داستان : فصل ۶-۱۶

فصل ۱۰-۲ ، ۳ ، تعریف آن : فصل ۱۱-۳- وجوه آن : فصل ۱۱-۴ و ۵ و ۶

و ۷ و ۸ ، انواع آن : فصل ۱۶ ، در حماسه : فصل ۲۴-۱

صحنه آرائی Opsis فصل ۴-۱۴ ، یکی از اجزاء تراژدی : فصل ۶-۸

و ۱۰ و ۲۲ ، فصل ۱۴-۱ و ۳ و ۴ - فصل ۲۴-۱ فصل ۲۶-۸

ضرورت Anankaion : ر.ك . احتمال

طول داستان (در تراژدی و در حماسه) ر.ك . داستان - حماسه -

تراژدی -

عبارت Logos : یکی از اجزاء گفتار : فصل ۲۱-۳ تعریف آن :

فصل ۲۱-۱۳ ، وحدت آن : فصل ۲۱-۱۴

عروض (عروضیان) : فصل ۲۰-۶

عمل (کردار، اعمال) تراژدی تقلید اعمال آدمی است : فصل ۲-۱ ،

فصل ۴-۷ ، فصل ۶-۲ و ۶ و ۷ و ۱۱ و ۱۸ ، فصل ۷-۲ ، فصل ۹-۱۱ ، اخلاق

و افکار منشاء عمل : فصل ۶-۶ و ۱۲ ، فصل ۱۵-۲ و ۸ ، عمل منشاء سعادت

و تیره بختی : فصل ۶-۶ و ۱۲ ، وحدت عمل : فصل ۷-۱ و ۳ و ۴ ، سازگاری

آن با فکر : فصل ۱۹-۴

اخلاق ← اراده ← عمل ← خوشبختی و بدبختی.

عیوب ذاتی و عرضی شعر : فصل ۲۵-۵ و ۸

فاجعه (فجایع) pathos : یکی از اجزاء داستان : فصل ۱۱-۹ ، تعریف

آن : فصل ۱۱ - ۱۰ - انواع آن : فصل ۱۴ از بند ۸ ببعد - در حماسه :

۲ و ۱-۲۴

فالیك phalika : فصل ۴-۱۲ ، اشعار منسوب به «فالوس phalos»

عضو تناسلی مرد.

در یونان قدیم عضو تناسلی مرد مورد تقدیس بوده و در جشنهایی که

به افتخار دیونوسوس ، خدای شراب و باده گساری ، برپا می شد ، در اطراف

مجسمه «فالوس» گرد می آمدند و برقص و آواز مشغول می شدند و سرودهایی

که در این موقع خوانده می شد «فالیك» نام داشت. پرستش اعضاء تناسلی

نه تنها در یونان قدیم ، بلکه در اکثر جوامع و مذاهب باستانی بصورت‌های مختلف معمول بوده است

فتیوتیدس Phthioides : فصل ۱۸-۳

فروستان Choros : اسخلوس از تعداد و سهم فروستان کاست : فصل ۴-۱۴ ، در کمندی : فصل ۵-۲ در نمایش : فصل ۱۲-۱ و ۳ و ۶ و ۷ ، فروستان را باید مانند یکی از بازیگران در عمل شرکت داد : فصل ۱۸-۹ (ر.ک. آواز فروستان) ر.ک. تراژدی و ساتیریک.

فعل Rema : یکی از اجزاء گفتار : فصل ۲۰-۳ و ۱۱ و ۱۳

فکر Dianioia : علت و منشاء عمل : فصل ۶-۶ ، تعریف آن : فصل ۶-۷ و ۱۹ و ۲۰ یکی از اجزاء تراژدی : فصل ۶-۸ ، سازگاری آن با عمل فصل ۱۹-۴ در حماسه : فصل ۲۴-۱ ، در ایلیاد و اودوسیا : فصل ۲۴-۲ فن بازیگری : ۲۰-۱

فورکیدس phorkides فصل ۱۸-۳

فورمیس Phormis : فصل ۵-۵

فیلوکتتس Philoctetes : فصل ۲۲-۱۰ ، فصل ۲۳-۴

بزرگترین تیرانداز یونانی ، که هراکلس در وقت مرگ کمان خویش را بوی داده بود .

هنگامی که لشکریان یونان بچنگ «تروا» می رفتند (ر.ک. ایلیاد) در جزیره آمنوس ، پای فیلوکتتس را ماری گزید و زخم پای او چنان نفرت انگیز شده بود ، که سپاهیان او را در همان جزیره برجای گذاردند . در سال دهم چنگ «تروا» غیبگویان گفتند که تا فیلوکتتس به میدان جنگ نیاید و کمان هراکلس را نیاورد ، پیروزی نصیب یونانیان نخواهد شد. از این روی اودسئوس و نئوپتولموس مامور شدند که بجزیره آمنوس باز گردند و فیلوکتتس را با خود بیاورند . فیلوکتتس نخست بعزت و نجیدگی خاطری که از سرداران یونان داشت حاضر به رفتن نگردید ، لکن در این وقت هراکلس بروی ظاهر شد و وادارش کرد که به لشکر یونان به پیوندد . فیلوکتتس ناچار اطاعت کرد و هنگامی که قدم بمیدان گذارد ، با اولین تیر خود «پاریس» را بر خاک افکند .

- فیلوگزئوس **Philoxenos** : فصل ۲-۴
 فیلئیداس **Phineidas** : فصل ۱۶-۷
 قبرس (مردمان) : فصل ۲۱-۵
 قبرسی (حماسه) **Kypria** : فصل ۲۳-۴
 قبرسیان (تراژدی) **Kyprioi** : فصل ۱۶-۶
 قهرمان تراژدی : فصل ۱۳، ر.ک. تقیصه اخلاقی
 قیاس باطل (مغالطه) **Paralogismos** : فصل ۱۴-۸، فصل ۲۴-۱۱
 کارتاژنها (جنگ با . . .) : فصل ۲۳-۲
 کارکینوس **Karkinos** : فصل ۱۶-۲، فصل ۱۷-۲
 کالیپیدس **Kallipides** : فصل ۲۶-۳ و ۶
 کراتس **Krates** : داستان پردازی را در کمدی معمول کرد : فصل ۵-۶
 کرسفونتس **Kresphontes** : فصل ۱۴-۱۸ (ر.ک. مروبه)
 کرئون **Kreon** : فصل ۱۴-۱۶، (ر.ک. آنتیگونه)
 کفالنا **Kephallena** : فصل ۲۵-۲۱
 کلوتسترا **Klytaimestra** : فصل ۱۴-۱۰، (ر.ک. الکترا)
 کلئوفون **Kleophon** : فصل ۲-۳، فصل ۲۱-۱
 کمدی **Komodias** : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۲ و ۷-۷ - فرق آن
 با تراژدی : فصل ۲-۵ - اصل و منشاء آن بقیده دوری آنها : فصل ۳-۲
 و ۳-۳ - کمدی بعد از اشعار ایبیک : فصل ۴-۷ و ۹ و ۱۰ - از اشعار فالیک
 منشاء می گیرد : ۴-۱۲ - موضوع آن : فصل ۲-۱ - فصل ۴-۷ و ۹
 و فصل ۵-۱ - کمدی و مارگیتس مهر : فصل ۴-۹ - تعریف آن : فصل ۵
 - فصل ۱۳-۹ - نام شعرای کمدی نویس ثبت شد : فصل ۵-۳ - آغاز
 داستان پردازی در کمدی : فصل ۵-۵ و ۶ - بحث درباره کمدی را بعد موکول
 می کند : فصل ۶-۱ - لذت مخصوص آن : فصل ۱۳-۹
 کنتورس **Kentoures** : فصل ۱-۶ -
 کوموس **Kommos** : فصل ۱۲-۲، تعریف آن : فصل ۱۲-۷
 کیکلوپس **Kyclopes** : فصل ۲-۴
 گانومیدس **Ganymedes** : فصل ۲۵-۲۰
 گره افکنی **desise** : فصل ۱۸-۱، تعریف آن : فصل ۱۸-۲ و ۶

گسنارخوس Xenarchos : فصل ۱-۶ (پسر سوفرون)

گسنفانس Xenophanes : فصل ۲۵-۱۰

گفتار Lexis : تعریف آن: فصل ۶-۲۱ و ۵، یکی از اجزاء تراژدی: ۶-۸-
حالات آن : فصل ۲۰-۱ و ۲، اجزاء آن : فصل ۲۰-۳ بید ، خصوصیات
آن : فصل ۲۲- در حماسہ : فصل ۲۴-۱- در آثار ہمر : فصل ۲۴-۲ ، فصل
۲۵-۱۲ و ۱۳

گشتگوی در صحنہ : یکی از بخشہای تراژدی : فصل ۱۲-۱۰ و ۴

گلاوکن Glaukon : فصل ۲۵-۲۰

لاکدمونیا Lakedomonia : فصل ۲۵-۲۱

لاکونیا Lacainia : فصل ۲۳-۴

لائوس Laios : فصل ۲۴-۱۲ (ر.ک. اودیپوس)

لحن کلام : فصل ۲۰-۱ و ۲

لنت hedoné : فصل ۴-۲ و ۳ و ۴ و ۵ ، داستان باید ایجاد لنت
کند : فصل ۲۳-۱ و فصل ۲۶-۹ و ۱۱ ، (ر.ک. تزکیہ)
لنت تراژیک : فصل ۱۳-۹ ، فصل ۱۴-۴ و ۵ ، در حماسہ و تراژدی یکی
است: فصل ۲۶-۱۱ ، (ر.ک. تزکیہ)

لونکتوس Lynkeus : فصل ۱۱-۲ ، فصل ۱۸-۴ ، (ر.ک. دانائوس)

مارگیتس Margites : فصل ۴-۹ و ۸

ماگنس Magnes : فصل ۳-۲

مجاز metaphora : از انواع اسم: فصل ۲۱-۳ ، تعریف آن: فصل

۶-۲۱ ، اقسام آن: فصل ۲۱-۶ و ۷ و ۸ و ۹ ، فائدہ آن: فصل ۲۱-۳ و ۴

۵ و ۵ و ۹ و ۱۰ و ۱۳ ، اہمیت آن: فصل ۲۲-۱۲

مجاورات سقراطی: فصل ۱-۶

محتمل eikota : ر.ک. احتمال

مدح : فصل ۴-۷

مدیا Media : فصل ۱۴-۱۲ ، فصل ۱۵-۹ ، فصل ۲۵-۲۳ ،

«مدیا» دختر پادشاہ «کلوخیس»، زن جادوگری است کہ عاشق «یاسون»
می گردد و بہ اوشوہر می کند ، لکن چندی بعد «یاسون» اورا ہا کردہ ،

«گلاوسیا»، شاهزاده «کورنیت» را بزنی می گیرد. «مدیا» که از شدت خشم سرحد جنون رشیده است تنها علاج خود را در انتقام می بیند و باین قصد، جامه ای را زهر آلود کرده برای عروس می فرستد، و گلاوسیا، بهحض آنکه جامه را می پوشد، بر زمین می افتد و جان می دهد. اما این کار برای فرو نشانیدن خشم «مدیا» کافی نیست و چنانکه میخواست، از «یاسون» انتقام نگرفته است. خیالی شوم و وحشت انگیز در سرش می افتد و فرزندان خود را بادیست خود، قطعه قطعه می کند و آنگاه، برگردونه ای که چند اژدهای پرنده بر آن بسته شده است می نشیند و به آتن، نزد «ایگیوس» می گزید.

(ر.ك. حاشیه ۳۸ - فصل ۲۵)

مروپه Merope : فصل ۱۴ - ۱۸ -

شوهراو، «کرسفونتس»، پادشاه «مسینا»، بدست «پولوفونتس» کشته شد و «پولوفونتس»، سلطنت او را تصاحب کرده، «مروپه» را نیز بزنی گرفت.

اما هنگامی که کرسفونتس بقتل رسید، مروپه فرزند کوچک خود «اپوتوس» را پنهانی به آرکادیا فرستاد تا دور از دشمن پرورش یابد. سالها گذشت و اپوتوس جوانی برومند شد، تا آنکه عاقبت روزی بسرزمین خویش بازگشت و مدعی شد که آخرین فرزند کرسفونتس را کشته است و باید پاداش شایسته ای بوی داده شود. پولوفونتس او را بگرمی پذیرفت و از این مژده بسیار شادمان گشت، ولی مروپه، که او را نمی شناخت، تصمیم گرفت که قاتل فرزند خود را هلاک سازد، اما دیری نگذشت که مادر، فرزند خود را شناخت و آندو بهمدستی یکدیگر پولوفونتس را کشتند و اپوتوس، تاج و تخت پدر را بدست آورد.

مسابقات عمومی - فصل ۹ - ۱۰ - فصل ۱۳ - ۶ - فصل ۱۸ - ۷

معما Ainigma : فصل ۲۲ - ۴ و ۵

مقدمه Prologos : یکی از بخشهای تراژدی : فصل ۵ - ۴ - تعریف

آن : فصل ۱۲ - ۱ و ۳ -

مقطع Syllabé : فصل ۲۰ - ۷۳

مکارا Megara : فصل ۳ - ۲

ملانیپه Melanippes : فصل ۱۵ - ۷

مله آگرس : Meleagros : فصل ۱۳ - ۵

هنگامی که « مله آگرس » کودک بود ، روزی مادرش کنار آتشی نشسته بود و در همان ساعت فرشتگانی که سر نوشت هر کس را معین می کنند ، بوی گفتند که تاهیز می که در آتش است ، خاکستر نشود ، « مله آگرس » نخواهد مرد .

مادر فوراً پاره چوبی را که در حال سوختن بود ، از آتش بیرون آورد و خاموش کرد . چندین سال بعد ، بین مله آگرس و برادران مادرش نزاعی در گرفت و مله آگرس آنان را کشت . مادرش چون از این مطلب آگاه شد ، همان پاره هیزم را دوباره در آتش افکند و با خاکستر شدن آن فرزندی نیز جان داد .

ممکن Dynaton : ر.ک . امور ممکن

مناسیتیوس Mnasius : فصل ۲۶ - ۵

منلائوس Menelaus : فصل ۱۵ - ۷ ، فصل ۲۵ - ۲۳

پادشاه اسپارت ، برادر آگاممنون ، شوهر هلن . - منلائوس ، « پاریس » ، شاهزاده « تروا » را بخانه خود می پذیرد ولی در غیاب او « پاریس » و هلن دلباخته یکدیگر شده ، پنهانی از آن شهر می گریزند و خزائن منلائوس را نیز با خود می برند . جنگ « تروا » (ر.ک . ایللیاد) از همین جا شروع می شود .

موسیانیها Mysois : فصل ۲۴ - ۱۲

موسیقی - (چنگ و مزمار بواختن) - یکی از انواع تقلید : فصل ۱ - ۳ و ۲

فصل ۲ - ۳

مونیسکوس Mynniskos : فصل ۲۶ - ۳

میتوس Milys - فصل ۹ - ۱۱

میم Mimoi - فصل ۱ - ۶

ناممکن Adynoton : ر.ک . امور ناممکن

نقاب (ماسک) Prospon : فصل ۵ - ۱ و ۶

نقادان : فصل ۱۸ - ۵ - فصل ۲۵ - ۲۰ و ۲۱ و ۲۴ - فصل ۲۶ - ۱۲ -

نقاشی : یکی از انواع تقلید : فصل ۱ - ۲ ، فصل ۱ - ۲ ، فصل ۴ - ۵ و ۳ ،

فصل ۶ - ۱۳ و ۱۵ ، فصل ۱۵ - ۱۰ ، فصل ۲۵ - ۲

نقیصه اخلاقی (خطای تراژیک) : فصل ۱۳-۳ و ۴ ، فصل ۱۵-۱۰
در نظر ارسطو ، عمل از اخلاق سرچشمه می گیرد و از آن جدا شدنی نیست . بنابراین خطائی که از قهرمان تراژدی سر می زند او را در وضع تراژیک قرار می دهد ، باید از نقیصه اخلاقی او ناشی شده باشد .

نوم **Nomos** : یکی از انواع تقلید : فصل ۱-۷ - فصل ۲-۴
نیوبه **Niobe** : فصل ۱۸-۸ دختر « تانتالوس » و همسر « آمفیون » ، پادشاه تبس - « نیوبه » هفت دختر و هفت پسر داشت ، از این روی سخت بر خود میپالید و « لتو » ، زن زئوس را حقیر می شمرد ، زیرا وی بیش از دو فرزند نداشت .
« لتو » بفرزندان خود « آپولون » و « آرتیمیس » فرمان داد که همه دختران و پسران « نیوبه » را بکشند تا آن زن گستاخ بکیفر خود پسندی و غرور خود برسد . آپولون و آرتیمیس ، همان ساعت شهر تبس روی نهادند و هیچک از فرزندان « نیوبه » را زنده نگذاشتند . نیوبه ، چنان غمگین و ماتم زده گشت و آنقدر گریست که پیاره سنگی تبدیل و در اشک خود غرق شد .

نیکو خارس **Nikochares** : فصل ۲-۳

نئوپتولموس **Neoptolemos** : فصل ۲۳-۴

وحدت (قانون سه وحدت) وحدت عمل : فصل ۸-۱ و ۴ ،

فصل ۲۳-۱ ، فصل ۲۶-۱۰ ، وحدت زمان : فصل ۵-۷ ،

دور قرن ۱۶ ، سخن سنجان اروپایی می گفتند که تراژدی باید دارای وحدت عمل ، وحدت زمان و وحدت مکان باشد و در این باره بقسمتهائی از کتاب شعر ارسطو استناد می کردند ، ولی باید دانست که ارسطو تنها در مورد وحدت عمل بصراحت و وضوح سخن گفته و آنرا لازمه هراثرنری بزرگ شمرده است (ر . ک . فصل ۸-۴) . قانون وحدت زمان را کاستل و ترو **Castelvetro** ، دانشمند ایتالیائی (در سال ۱۵۷۰) از تفسیر این عبارت کتاب شعر ، بدست آورد :
« برای حماسه زمان محدود نیست . لکن تراژدی سعی دارد که تا حد امکان از یک دور گردش خورشید تجاوز نکند و یاد ر همان حدود باشد » (فصل ۵-۷) . ارسطو در اینجا فقط می خواسته است که یکی از وجوه اختلاف بین حماسه و تراژدی را معین کند و باز بیشتر نظرش به وحدت عمل و وحدت داستان بوده است ، زیرا بعقیده وی ، داستانهای معترضه ، که موجب طول و وسعت حماسه می شوند ، برای تراژدی مناسب نیستند و وحدت آنرا نقض

می کنند. ارسطو، اذکر عبارت فوق، هرگز قصد آن را نداشته است که يك قانون کلی و عمومی وضع کند، زیرا بسیاری از تراژدیهای بزرگ یونان، که اساس و مبنای کتاب شعر بوده اند، با این گفته مبیانت دارند. چنانکه در Eumenides، اثر اسخلوس و در Trachinia، اثر سوفکلس و در «تضرع کنندگان» اثر اورپیدس، بین بعضی از پرده ها چندین سال فاصله موجود است. در تراژدی Agamemnon، اثر اسخلوس نیز از آغاز، تا سقوط شهر «تروا» زمان هیچ معین و محدود نیست. اما قانون وحدت مکان، بدون شك ساخته مفسرین ایتالیائی است و در کتاب شعر ارسطو به این مطلب هیچ اشاره ای نشده است. شاید عبارتی که در بند ۴ فصل ۲۴ آمده است مفسرین و سخن سنجان قرن ۱۶ را به این اشتباه انداخته و یا شاید قانون وحدت زمان، طبعاً تصور وحدت مکان را بذهن دانشمندان ایتالیائی آورده باشد. بهر حال از اواسط قرن ۱۶، یعنی از همان زمان که دانشمندان ایتالیائی به ترجمه و تفسیر کتاب شعر ارسطو پرداختند، تا اوایل قرن ۱۹، یعنی تا هنگامی که «ویکتور هوگو» اصول مکتب رمانتیسیم را معرفی کرد، این قوانین در اغلب ممالک عمده اروپا، خصوصاً در ایتالیا و فرانسه، بردنیای تأثر و ادبیات حکمروائی داشتند و حتی در انگلستان نیز، با وجود آنکه نابه بی نظیری چون شکسپیر در آن بوجود آمده بود، کسانی چون فیلیپ سیدنی، درایدن، بن جانسون و ادیسون، از این قوانین طرفداری می کردند.

وزن Rhythmos: از وسائل تقلید: فصل ۱-۲ و ۳ و ۴ و ۶ و ۷، بحور از اجزاء وزن اند: فصل ۴-۶، درک آن در ما فطری است: فصل ۴-۶، در حماسه: فصل ۵-۷، سخن بدان سبب دلنشین گردد: فصل ۶-۳، فصل

۲۶-۸

وزن ایمبیک: (ر.ك. ایمبیک)

وزن آنابستیک (ر.ك. آنابستیک)

وزن تروکائیک: (ر.ك. تروکائیک)

وزن هروئیک: (ر.ك. هروئیک)

وزن در شعر: فصل ۱-۶، فصل ۹-۲ و ۹

وقایع اتفاقی: فصل ۹-۱۱

وقایع ترس آور و رحم انگیز: فصل ۱۴-۶ و ۷ و ۸ و ۹ و ۱۲ و ۱۳

۱۴ و ۱۷ و ۱۸

وقایع (چگونگی ترکیب وقایع) : فصلهای ۹ و ۱۰ و ۱۱ و ۱۲ و ۱۳ و ۱۴، فصل ۸-۱۵، فصلهای ۱۶ و ۱۷ و ۱۸، ر.ك. شناسایی تغییرات ناکهانی، فاجعه، گره کشائی، گره افکنی، داستان .
وقایع (امور) غیر محتمل : فصل ۹-۱۵، فصل ۲۴-۱۰ و ۱۲ و ۱۳، فصل ۲۵-۲۳ و ۲۴

وقایع (امور) محتمل : فصل ۱-۹ و ۲ و ۴ و ۵ و ۶ و ۹، فصل ۱۶-۹، فصل ۱۸-۸، فصل ۲۴-۱۲ و ۱۳ فصل ۲۵-۲۲

وقایع معترضه (ر.ك. داستانهای معترضه)
هایمون : Haimon : فصل ۱۴-۱۶، (ر.ك. آنتیگونه)

هجو : فصل ۴-۷ و ۸ و ۹، فصل ۵-۶

هراکلس (هرکولس) : Heracles : فصل ۸-۲

هراکلیدا : Heracleis : فصل ۸-۲

هرودوت : Herodotes : فصل ۹-۲

هرموکائیکوگراتتوس : Hermokaïkoxanthos : فصل ۲۱-۳

هروئیک (شعر ...) : Heroikos : فصل ۴-۹ و ۱۰، فصل ۲۲-۱۳

هروئیک (وزن ...) : با اشعار حماسی متناسب است : فصل ۲۴-

۵ و ۷ رزین ترین و زنها است : ۲۴-۶

هکتور . Hectoros : واقعه تعاقب : فصل ۲۴-۱۰، فصل ۲۵-۶

(ر.ك. ایلیاد)

هگمون : Hegemon : فصل ۲-۳

هله : Helle : فصل ۱۴-۱۸

همر : Omeros : فصل ۱-۶، قهرمانها را بهتر از واقع نشان می دهد:

فصل ۲-۳، فصل ۳-۱، فصل ۱۵-۱۰، همر و کمیدی : فصل ۴-۸ و ۹ برتری

او بر سایر شعراء : فصل ۸-۳، فصل ۲۳-۳، فصل ۲۴-۱ و ۸ و ۱۳،

وحدت عمل در منظومه های او: فصل ۸-۳، فصل ۲۳-۳، خلیقات در آثار

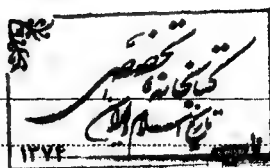
او: فصل ۲۴-۹، همر و هنر مفاطله : فصل ۲۴-۱۱

هیپاس : Hippias : فصل ۲۵-۱۵

مهمترین چاپها، ترجمه ها و تفاسیر کتاب شعر ارسطو،

از رنسانس، تا آغاز قرن بیستم:

- ۱۴۹۸ - ونیس - ترجمه لاتین G. Valla
- ۱۵۰۸ - < - چاپ متن یونانی J. Lascaris
- ۱۵۰۸ - < - درعلم بیان یونان- چاپ متن یونانی A. Manuce
- ۱۵۳۶ - < - چاپ متن و ترجمه لاتین A. Pozzi
- ۱۵۳۶ - < - چاپ متن Trincavelli
- ۱۵۴۸ - فلورانس - شرح شعر ارسطو T. Robortelli
- ۱۵۴۹ - < - ترجمه بزبان ایتالیایی B. Segni
- ۱۵۵۰ - ونیس - شرح شعر ارسطو V. Maggi
- ۱۵۶۰ - فلورانس- چاپ و ترجمه و شرح بزبان ایتالیایی P. Vettori
- ۱۵۷۰ - وین - شرح- بزبان ایتالیایی L. Castelvetro
- ۱۵۷۶ - باسل - ترجمه و شرح - بزبان ایتالیایی < <
- ۱۵۷۵ - ونیس - ترجمه به ایتالیایی A. Piccolomini
- ۱۶۱۰-۱۱ - لیدن - تجدید نظر در چاپ و شرح D. Heinsius
- ۱۶۲۳ - لندن - ترجمه لاتین T. Goulston
- ۱۶۵۴ - پاریس - (اولین) ترجمه بفرانسه Cassandre
- ۱۶۷۱ - < - < Norville
- ۱۶۹۲ - < - ترجمه و شرح بفرانسه A. Dacier
- ۱۷۰۵ - لندن - (اولین) ترجمه انگلیسی و شرح از روی ترجمه H. J. Pye-Dacier
- ۱۷۷۱ - پاریس - ترجمه و شرح بفرانسه Batteux
- ۱۷۸۰ - اکسفورد - چاپ متن T. Winstonly
- ۱۷۸۶ - لایپتزیگ - چاپ متن Reiz



- ۱۷۸۲ - پاریس - شرح - بزبان ایتالیائی
P. Metastasis
۱۷۸۸ - لندن - ترجمه انگلیسی
H. J. Pye
۱۷۸۹ - « - ترجمه انگلیسی و شرح
T. Twining
۱۷۹۲ - « - ترجمه انگلیسی و تطبیق قواعد آن
H. J. Pye
با آثار شعرای انگلستان
۱۷۹۴ - اسکفورد - تصحیح متن
T. Tyrwhitt
۱۷۹۴ - کوتینگن - چاپ متن - با ترجمه لاتین
J. T. Buhle
۱۸۰۲ - لایپتزیگ - چاپ متن
G. Terman
۱۸۱۲ - لندن - ترجمه انگلیسی و شرح
T. Twining
۱۸۱۵ - پاریس - ترجمه فرانسه
J. Chenier
۱۸۲۱ - لایپتزیگ - چاپ متن
E. A. W - Grafenham
۱۸۲۹ - برلن - ترجمه و شرح بزبان آلمانی
F. V. Raumer
۱۸۳۰ - « - چاپ متن با ترجمه لاتین
A. Bekker
۱۸۳۷ - مونیخ - چاپ متن
L. Spengel
۱۸۳۹ - کلنی - چاپ ترجمه لاتین و شرح
F. Ritter
۱۸۴۸ - باسل - ترجمه و شرح به آلمانی
H. Weil
۱۸۴۹ - پاریس - ترجمه فرانسه و شرح - چاپ متن
M. E. Egger
۱۸۵۰ - لندن - ترجمه انگلیسی
T. Hobbes
۱۸۵۷ - برسلو - ترجمه آلمانی و شرح
J. Bernays
۱۸۵۸ - پاریس - ترجمه - بزبان فرانسه
Saint Hilaire
۱۸۵۹ - برلن - ارسطو و تراژدی
A. Stahr
۱۸۶۰ - اشتوتگارت - ترجمه آلمانی با شرح
A. Stahr
۱۸۶۵ - لایپتزیگ - چاپ متن
F. Susemihl
۱۸۶۵ - وین - چاپ متن و شرح به آلمانی
J. Vahlen
۱۸۶۶ - مونیخ - چاپ متن با شرح به آلمانی
L. Spengel
۱۸۶۷ - برلن - چاپ متن
J. Vahlen
۱۸۶۹ - « - چاپ متن با ترجمه آلمانی
F. Uberweg
۱۸۷۰ - وین - عقاید ارسطو درباره تراژدی
Reinkens
۱۸۷۰ - برلن - چاپ متن
W. Christ
۱۸۷۰ - « - «
F. Uberweg
۱۸۷۳ - « - «
A. Bekker

- ۱۸۷۳ - لندن - بحث درباره کتاب شعر ارسطو - در مجله فیلولوژی I. Bywater
- ۱۸۷۴ - لایپتزیگ - چاپ متن با ترجمه آلمانی F. Susemihl
- ۱۸۷۸ - برلن - چاپ متن W. Christ
- ۱۸۸۰ - « « F. Susemihl
- ۱۸۸۰ - برلن - بحث درباره درام و عقاید ارسطو J. Bernays
- ۱۸۸۲ - ویسبادن - متن و ترجمه آلمانی و شرح F. Brandschild
- ۱۸۸۲ - پاریس - ترجمه فرانسه Ch. E. Rouelle
- ۱۸۸۳ - لندن - ترجمه انگلیسی همراه با متن واهلن E. R. Wharton
- ۱۸۸۵ - « « « « « « - ۱۸۸۵
- ۱۸۸۵ - لایپتزیگ - متن کتاب تصحیح مجدد J. Vahlen
- ۱۸۸۷ - لندن - بحث درباره شعر ارسطو در مشرق و
- D. Margobiouth چاپ ترجمه عربی قدیم به زبان لاتین
- ۱۸۸۸ - وین - ترجمه به آلمانی T. Gomperz
- ۱۸۸۹ - لایپتزیگ - ترجمه شرح ابن رشد به آلمانی F. Heidenhain
- ۱۸۹۱ - لندن - عقیده ارسطو درباره شعر - (بر زبان انگلیسی) A. O. Prickard
- ۱۸۹۱ - پاریس - عکسبرداری از روی نسخه خطی پاریس
- H. Omont (کتابخانه ملی. ۱۷۴۱)
- ۱۸۹۱ - پاریس - چاپ نسخه خطی ۱۷۴۱ - H. Carrol
- ۱۸۹۵ - لندن - ترجمه با انگلیسی همراه با متن و شرح (انگلیسی) S. H. Butcher
- ۱۸۹۷ - اکسفورد - چاپ متن (با انتقاد) I. Bywater
- ۱۸۹۷ - برلن - بحث درباره کتاب شعر و متن آن (آلمانی) J. Vahlen
- ۱۸۹۹ - نیویورک - تاریخ انتقاد در رنسانس (انگلیسی) J. E. Spingram
- ۱۹۰۰ - لندن - تاریخ سخن سنجی G. Saintsbury
- ۱۹۰۱ - « چاپ سوم ترجمه S. H. Butcher
- ۱۹۰۲ - وین - بحث درباره اصطلاحات کتاب شعر ارسطو I. Bywater
- ۱۹۰۲ - وین - بحث درباره شرح ابن رشد و ترجمه آن (آلمانی) J. Tkatch
- ۱۹۰۶ - برلن - ارسطو درباره تراژدی (آلمانی) F. Knoke
- ۱۹۰۹ - اکسفورد - ترجمه و شرح (انگلیسی) I. Bywater

این صورت را با اندکی تصرف از کتاب بوچر Butcher نقل کرده ایم:

«Aristotle's Theory of Fine Arts, with a Critical Text and Translation of the Poetics.»



مآخذ و منابع

Introduction to Aristolle by R. Mckeon
(containing Bywater's trans.) .Modern Library. New -
York - 1947

Poétique et Rhetorique - par Ch . E . Rouelle paris
1882

Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts - with
a Critical text and translation of Poetics -London -
1932

L'art Poétique - par Jacques Chapier et pierre
Seghers. Paris 1956

Aristotle's poetics and Rhetoric -
Also Demetrius on style, Longinus on the Sublime,
and other Essays in classical Criticism.

(containing Twining's trans.)
No. 901 - Everyman's Library - 1955

A History of Esthetics by Katherine Everett Gilbert
and Helmut Kuhn. Bloomington 1953

An Essay on Man- by Ernest Cassirer. New York 1953

L'art poétique de Boileau .

Hachette 1946

The Reader's Encyclopedia -by W. R. Benét .

New York 1950

- A Handbook to Literature. - by W. F. Thrall and
A. Hibbard. New York 1936
- A Dictionary of World Literary Terms - ed by J.
T. Shipley. London 1955
- The pageant of Greece By R. W. Livingston.
Oxford - 1953
- Encyclopaedia Brit. 14th ed.
The Reader's Companion to World Literature.
A Mentor Book - New York 1956
- An Introduction to Drama. By J. B. Hubbel and
J. O. Beaty. New York 1936
- The Story of the World Literature I. Macy.
Harrap 1927
- La Littérature Grecque - par F. Robert.
(Col. Que sais - Je ?) Paris 1947
- Literature of the World. By W. Richardson
Ginn - 1922
- A Brief History of Ancient Peoples.
A. S. Barnes 1881
- The Legacy of the Ancient World - 2 Vol. By
W. G. De Burgh. A Pelican Book 1955
- The Story of Philosophy - By Will Durant.
The pocket Library 1955
- Mythology - by Edith Hamilton
A Mentor Book - 1957
- A Dictionary of Classical Mythology -by L. Smith-
Little Blue Book No 499
- How Greek Science Passed to the Arabs - By De
Lacy O'Leary. London 1951
- Webster's Encyclopédie Dictionary chiegso - 1940
- English Greek - Greek English Dictionary. By C.
Brown. New York 1924

فن الشعر - مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابی وابن سینا و

عبد الرحمن بدوی، مضر ۱۹۵۳

بلاغة ارسطوطاليس - بين العرب و اليونان ، ابراهيم سلامه ، طبع

ثاني ، مصر

نقد النثر - قدامة بن جعفر بغدادی ، طبع قاهره

الصناعتين - ابی هلال العسكري، طبع ثاني ، مصر

اسرار البلاغة - عبدالقاهر جرجانی ، طبع ثاني ، مصر

الفهرست - ابن ندیم ، طبع مصر

العمدة - ابن رشيق ، طبع مصر

البدیع - ابن المعتز ، تصحيح

تحقيق انتقادى در عروض فارسى ، دكتر پرويز خانلرى

تاريخ علوم عقلی در تمدن اسلامى ، دكتر ذبيح الله صفا

سير حکمت در اروپا - جلد اول ، مرحوم محمدعلى فروغی

سخن سنجی - دكتر لطفعلی صورنگر

تاريخ ادبی ايران - جلد اول ، ادوارد برون ، ترجمه على پاشا صالح

المعجم فى معائير اشعار العجم ، شمس قيس رازى ، تصحيح مدرس

رضوى چاپ دوم

اساس الاقتباس - تصحيح مدرس رضوى

قابوسنامه - تصحيح سعيد نفيسى

چهارمقاله - تصحيح قزوینى

جمهور افلاطون - ترجمه فؤاد روحانى

حکمت سقراط و افلاطون - مرحوم فروغی

چهار رساله افلاطون - ترجمه دكتر محمود نفيسى

« « « پنج

سازمان فرهنگ و امور ادبی

موسسه مطالعات و تحقیقات ادبی

۹۰-۹۹

۱۱۵

۴

۱۱